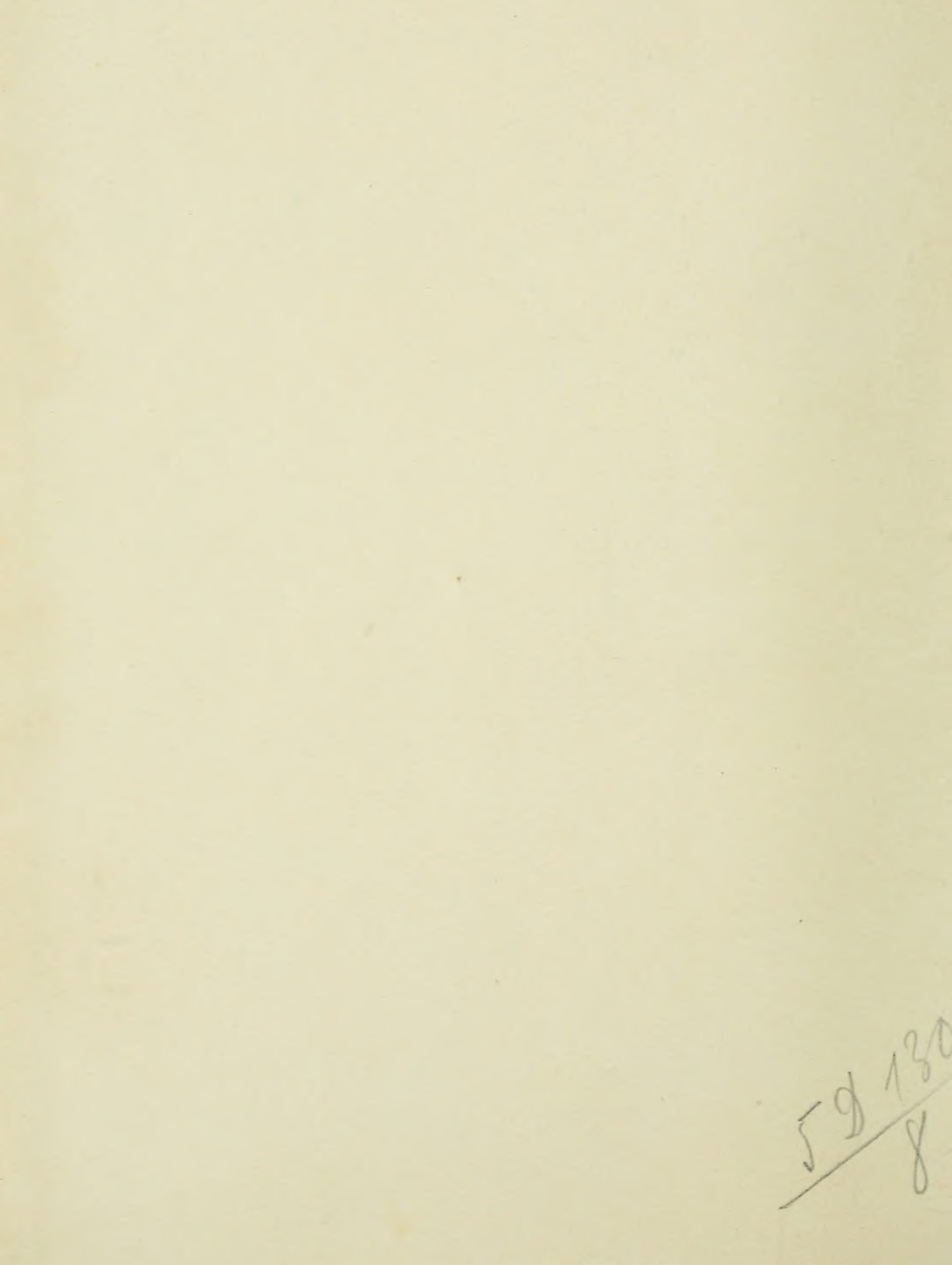
# SCHRIFTEN DER GESELLSCHAFT



# FÜR THEATERGESCHICHTE


5 D 130
8

Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.

Band 14

# Kleine Schriften

dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts

von

Josef Lewinsky.

Nach seinem Tode gesammelt und herausgegeben

von

Olga Lewinsky.

Berlin

Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte

1910.



Jos Lewinsky.

# Kleine Schriften

dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts

von

## Josef Lewinsky.

Nach seinem Tode gesammelt und herausgegeben

von

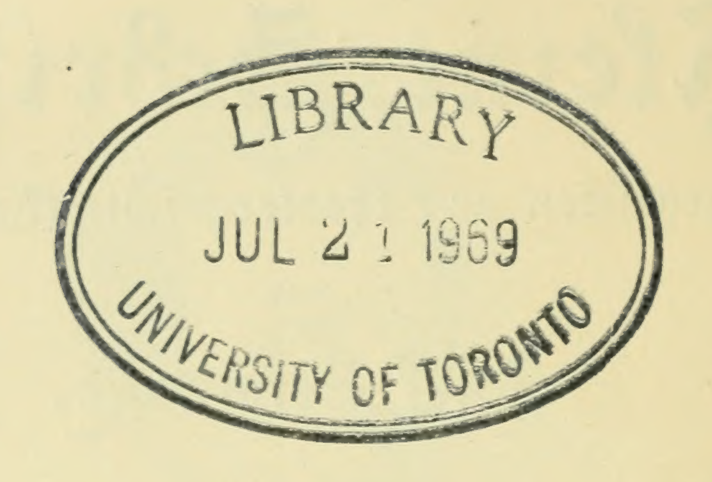
**Olga Lewinsky.**

Mit einem Porträt
Josef Lewinskys.

**Berlin**

Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte

**1910.**


LIBRARY
JUL 21 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

„Je älter ich werde, desto tiefer erfüllt mich die Sehnsucht, mich freier und freier zu machen von Allem, was mich an die Alltäglichkeit des Daseins fesseln kann; ich bin doch nur auf Erden, um mich so weit in meinem Erkennen und meinem Menschenthum auszubilden, daß ich der Kunst und einigen Menschen, die meinem Herzen nächst stehen, etwas nützen kann."

Diese Worte Josef Lewinskys, meines geliebten Mannes, die er in den letzten Jahren seines Lebens niederschrieb, und die so recht ein Spiegelbild seines Wesens und Denkens sind, sollen den Eingang bilden zu seinen ausgewählten Schriften, die hier, zum Buche vereinigt, erscheinen. Zu den verschiedensten Zeiten und zu den mannigfaltigsten Gelegenheiten ergriff er die Feder, und jeder einzelne Artikel, welchem Zwecke er auch dienen mochte, trägt das Gepräge des Spontanen, aus leidenschaftlicher Ueberzeugung Geborenen. Es wird einer späteren Lebensarbeit, der ich mich hingebend widmen will, vorbehalten sein, näher einzugehen auf die seltene Mischung, welche Natur, Ausbildung und Beruf in diesem besonderen Menschenbilde hervorbrachten.

Dem durchgebildeten Verstand war die Naivetät eines Kindes zum Gefährten gegeben, dem heißen, leidenschaftlichen Herzen gesellte sich die eiserne Konsequenz des unermüdlich Ringenden. Er, der in so jungen Jahren die Wunderblume des Ruhmes pflücken durfte, mußte nichtsdestoweniger bis an sein Lebensende hart um jeden Fußbreit Boden kämpfen, den er sich, mehr als jeder andere, täglich neu zu erobern verurteilt war — ohne jedoch den Bienenfleiß, den Enthusiasmus und das rückhaltlose Anerkennen fremder Verdienste, worin er wahrlich einzig dasteht, auch nur auf Augenblicke zu verlieren. Die Festreden, oder vielmehr die Studien über seine Kollegen beweisen mit leuchtender Deutlichkeit, wie anspruchslos der an erster Stelle Stehende zur Seite treten konnte, wenn es galt, das Streben Anderer zu würdigen — und das geschah nie aus einem anderen Grunde als aus künstlerischer Ueberzeugung; innigste Freundschaft hätte ihn nicht vermocht zu loben, was nicht zu loben war, wie ihn auch anderseits mangelnde persönliche Sympathie nie beirrte, gerecht in der Kritik hoher Kunstleistung zu sein. Er hatte kein Talent zum Diplomaten, er schloß keine Kompromisse, er schwieg

stolz-bescheiden, wenn zu reden oberstes Gesetz der Selbsterhaltung bedeutete, und er schrie sein mahnend, warnend oder tadelnd Wort laut in die Welt, wenn zu schweigen jedem Vorsichtigen erstes Gebot der Klugheit gewesen wäre. Manche Narbe dieser selbstgeschlagenen Wunden für ihn und die Seinen, brennt heute noch! Wohl wäre ihm Weltklugheit nützlicher geworden; Kämpfe, in denen er fast verblutet, hätte sie ihm erspart, mit äußeren Gütern ihn gesegnet — aber vom höheren menschlichen Forum aus beurteilt, war es ein Wundervolles, und keiner, der ihn kannte und daher liebte, hätte ihn anders gewollt. — In jedem der folgenden Artikel ist der Grundzug dieses unbekümmerten Wahrheitsdranges zu spüren; häufig weht ein revolutionärer Hauch in seinen Abhandlungen, und wenn er ab und zu erst über den Umweg eines geschichtlichen Rückblicks auf den zu besprechenden Gegenstand kommt, der dem oberflächlichen Beurteiler vielleicht nur ein Umweg scheint, so war es eben seiner Gründlichkeit, seinem logischen Denken und nicht zuletzt seinem Bedürfnis nach künstlerischer Anordnung, das Gemäße und Natürliche. Sein leidenschaftliches, künstlerisch lebhaftes Naturell verhinderte seinen Wissensdrang und Lerneifer ins Schulmeisterliche umzuschlagen, wenn es auch manchem so scheinen mochte, und so viel ist gewiß, daß sein geschriebenes Wort krystallklar und weithin verständlich wirkte, wie seine Rede.

Die Zusammenstellung dieser Meinungsäußerungen war nicht ganz leicht; was in längeren Zwischenräumen dem Bedürfnis des Augenblicks entsprang, verträgt sich nebeneinander vielleicht weniger gut, doch gibt das Ganze immerhin einen Schattenriß des Menschen; endlich kommt das Buch nur solchen Lesern vor Augen, denen die Ziele, Ideale und Wünsche des Künstlers kein Fremdes sind, die Josef Lewinsky vielleicht selbst gekannt haben, oder doch gerne etwas von seines Geistes Hauch verspüren wollen.

„Ein Held und ein Kind" nannte ihn Direktor Paul Schlenther an seiner Bahre. Dies Wort innigen Verstehens bleibe für ihn geprägt.

Wien, im September 1909.

Olga Lewinsky.

# Inhalts-Verzeichnis.

# Das Verhältnis des Raumes zur Schauspielkunst.

Dieser Versuch ist nur für Freunde der dramatischen Kunst gedacht, welche eine aufrichtige und ernste Teilnahme für diese hegen, ihr die gebührende Bedeutung zugestehen, aber nicht in der Lage sind, die namentlich seit einem Jahrzehnt so reiche Literatur über die Bauten des antiken und modernen Theaters im vorliegenden Sinne zu durchforschen, und denen noch weniger geläufig ist, die zutreffenden Schlüsse bezüglich derjenigen Kunst daraus zu ziehen, welcher jene Bauten gewidmet sind.

Die freundliche Aufforderung,*) mich über diesen Gegenstand zu äußern, entspringt nur der Voraussetzung, daß derselbe genügende Wichtigkeit und Anziehungskraft für jene Leser in sich trägt, welche ihm einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der Kulturarbeit des Volkes zuschreiben.

Ich bin dieser Meinung und will derselben hier nach Kräften Ausdruck geben.

Unter den geistigen Bewegungen der Gegenwart, welche auf eine allmähliche Umgestaltung der Gesellschaft und ihre Einrichtungen abzielen, macht sich auch das Theater bemerkbar. Das Theater ist ja — ob man es im edelsten Sinne Schillers „als eine moralische Anstalt" betrachtet, oder im gemeinen Sinne der übergroßen Mehrzahl der Menschen als einen Unterhaltungsort, den man um so lieber und häufiger aufsucht, wenn man daselbst nicht so sehr die kleinlichen Schwächen und Irrtümer des Menschen in ihrer lächerlichen Gestalt gegeißelt, als vielmehr auf geschickte Weise die Tierheit im Menschen erregt und ergötzt findet — in jedem Falle, sage ich, ist das Theater in allen Zügen

*) des Herausgebers der „Deutschen Revue", E. Fleischer, wo der Aufsatz 1897 zuerst erschienen ist.

seiner Erscheinung der Ausdruck der jeweiligen führenden Gesellschaft, ihrer Ideen und Lebensanschauungen; zuweilen ihres Aufschwunges, zuweilen ihrer geistigen Leere und sittlichen Verkommenheit.

Diese Anschauung wird von manchen bestritten, weil nicht der jeweilige Zustand des ganzen Volkes aus seiner Literatur völlig erkannt und beurteilt werden kann. Gewiß nicht des ganzen — aber sicherlich des herrschenden, besitzenden, bestimmenden Bruchteils, der die umgebenden Kreise beeinflußt und häufig mit sich reißt. Diese Einschränkung wird aber immer enger, je mehr sich die Menschen durch gesellschaftliche Einrichtungen nahe kommen. Zudem wendete sich das Theater, kurze Zeiträume ausgeschlossen, stets an alle Kreise des Volkes, und alle stärksten Züge, neuen Strömungen und Ideen kommen in demselben zum Ausdruck.

In Europa hat sich nun dieser geistige Gehalt des Theaters im Laufe von zweitausendfünfhundert Jahren in jeder Epoche seinen ihm passenden Raum geschaffen, der teilweise durch die Gegenstände der Darstellung, zum überwiegenden Teile aber durch das Verhältnis bestimmt wurde, in welchem die Zuschauer zur Dichtung standen. Der Raum ist also nichts Zufälliges und wird teils durch künstlerische, teils durch gesellschaftliche Motive gebildet und verändert.

Es gibt Epochen des Uebergangs, in denen der Raum dem Inhalt der Literatur oder den Zuständen der Gesellschaft nicht mehr völlig entspricht, aber seine angemessene Form noch nicht gefunden hat. Wir stehen heute am Beginn einer solchen Epoche. Um aber die heutige Form (richtiger gesagt: Unform) zu verstehen, bedarf man der Einsicht in das Wesen und die Bedeutung des Raumes überhaupt und in dessen geschichtliche Entwickelung, die ich in großen Zügen für Freunde der dramatischen Kunst hier entwerfen will. Der Laie wird darin den unmittelbaren Einfluß gewahr werden, den der Raum auf die in ihm erscheinende Darstellung ausübt.

Nicht etwa eine neue ästhetische Abhandlung will ich geben, sondern als Handwerker will ich mich aussprechen darüber, welche Werkstätte die meiner Hantierung zuträg-

lichste sei. Ich berühre damit lebendige Interessen des Tages, und wenn meine Ausführung die Aufmerksamkeit des Lesers nicht fesseln sollte, so wird die Schuld nicht in dem Gegenstande liegen, der mir bei einem Kulturvolke wichtig genug erscheint, sondern an der Unzulänglichkeit meiner Ausführung.

Der dem Menschen eingeborene Trieb nach Darstellung, der selbst den rohesten Völkern schon auf tiefer Kulturstufe eigen ist, hat sich auf der ganzen bewohnten Erde und vor undenklichen Zeiten betätigt und bei den großen Kulturvölkern ein Theater und eine dramatische Literatur hervorgebracht. Ich habe jedoch hier nur in Betrachtung zu ziehen, was in Europa, und zwar in einem Zeitraum von ungefähr zweitausendfünfhundert Jahren durch Trieb und Kunst zur Darstellung hervorgebracht und ausgebildet worden ist, und welches Verhältnis der Darstellung zu dem bezüglichen Raum sich da und dort ergeben hat.

Von der ungeheuern Literatur dieser Zeit und dieses Gegenstandes sind uns bezüglich der ersten fünfzehn Jahrhunderte nur Trümmer übrig geblieben; von der äußeren Form der Erscheinung und technischen Geschicklichkeit der Hantierung nur spärliche Brocken anekdotenhafter Art. Der Gelehrte, welcher nichts glaubt, als was im Buche steht, ist wohl in solchem Falle in großer Verlegenheit; der Mann vom Handwerk ist aber weniger ängstlich und schließt aus dem Verbürgten, Erwiesenen auf alles andere, was nicht mehr zu erweisen ist, aber notwendigerweise vorhanden gewesen sein muß.

Als Mann vom Handwerk betrachte ich meinen Gegenstand in der letztgenannten Art und spreche hier nur meine ganz persönliche Anschauung aus.

## Das griechische Theater.

Es gibt zwei Arten dramatischer Darstellung. Die erste Art beginnt bei den Griechen und findet ihre Aufgaben in den Dichtungen der drei großen Tragiker und vieler Poeten, die bis zum völligen Untergange griechischen Lebens geschrieben haben. Diese erste Art konnte ihre Aufgaben

nur dürftig erfüllen und blieb in einer Einschränkung bestehen, welche ihr niemals gestattete, sich zur vollen Schauspielkunst zu entwickeln. Wir werden alsbald sehen, warum. Dieselbe Art der Darstellung wiederholt sich mit teilweiser Verbesserung in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters und besteht in erreichbar größter Vollkommenheit im Passionsspiel noch heute. Ihre höchste Aufgabe ist die Darstellung der Mysterien und der Passion.

Die zweite Art der Darstellung beginnt mit Shakespeare und ist die eigentliche Schauspielkunst. Der Begriff derselben ist uns geläufig, indem jedes gute Theater denselben lebendig zu machen täglich bemüht ist.

Eine der wichtigsten geistigen Errungenschaften, welche unsere Zeit dem Fortschritte der Naturwissenschaft verdankt, ist die Erkenntnis, daß alle Erscheinungen des Lebens in einem innigen ursächlichen und notwendigen Zusammenhang stehen, daß nicht Zufall oder Laune einer Zeitepoche die Erscheinungen hervorbringen.

Diese Erkenntnis hat alle Gebiete der Wissenschaft erhellt, und wir sehen nun auch in der Literaturgeschichte ein Stück Geschichte des menschlichen Geistes und Gemütes; wir sehen die Literatur als einen aus dem innersten Mark eines Volksstammes herauswachsenden Zweig. Als einen solchen sehe ich auch das Theater an. Es hat im Leben der Völker eine hervorragende Bedeutung durch seinen Ursprung, durch seinen Inhalt, durch seine Zwecke und durch die Eigenschaft, ein Spiegel zu sein, aus welchem bald das Erhabenste, bald das Abscheulichste der jeweiligen Menschheit zurückgeworfen wird.

Nur in seltenen Epochen des Glanzes war dem Drama die günstige Möglichkeit geboten, daß sich der Geist den Körper baut. Die Wohnung des dramatischen Genius wird von verschiedenen Bauherren zugerichtet: vom Bedürfnis der Zuschauer, von ihrem kulturellen Zustande, von ihrer politischen und gesellschaftlichen Verfassung; je nachdem wirkt die Gewaltsamkeit dieser unberufenen Anordner fördernd oder lähmend und vernichtend.

Bekanntlich hat das Theater bei jedem Volke und zu allen Zeiten seinen Ursprung in der Religion. Wenden wir

uns zuerst dem Volke zu, dem wahrhaft auserwählten Volke, das der Welt die Offenbarungen des Schönen gebracht hat, des Schönen im weitesten Sinne des Wortes: den Griechen.

Bei diesen entstammt es der religiösen Feier zur Verehrung der Götter Dionysos und Apollon, die ineinander mehr und mehr verschmolzen: die zeugende Naturkraft verbunden mit dem geistig ethischen höchsten Wesen. Man wendete sich dem Gotte in Dankbarkeit für seine Gabe vornehmlich in vier Festen zu:

in den kleinen ländlichen Dionysien (im Weinlesefest),

in den Lenäen (dem Kelterfest),

in den Anthesterien (dem Maifest) und

in den großen städtischen Dionysien (dem Fest der Rebenblüte) zu Athen, wobei sich das ganze Volk zu seiner Gottesverehrung in der Hauptstadt versammelte. Das Bild des Gottes wurde durch die Stadt getragen, und Männer und Knaben sangen dazu Festlieder zu Ehren des Gottes. In kleinem Maßstabe kann man in Oesterreich und in Spanien dies Bild noch heute in der Nachahmung der katholischen Kirche sehen: in dem Umzug am Fronleichnamsfest.

Der Träger dieser ursprünglich ländlichen Feier war ein beim Weinlesefest umherschweifender Chor, der tanzbegleitete Chorlieder zu Ehren des Gottes sang. Die Stimmung derselben war natürlich abwechselnd ernst oder ausgelassen, je nachdem die Dankbarkeit für den Segen Gottes oder die überschäumende Lust ob der Köstlichkeit der Gabe der Inhalt dieser Chorgesänge war.

Diese Chorgesänge erhöhte und vergeistigte Arion, gab dem Chor eine kreisförmige Aufstellung um den Altar des Gottes (Thymele) und einen ernsten, feierlichen Ton. Er fügte diesem aristokratischen Element einen Volkschor, ein demokratisches Element bei, der nach und nach sich zu dem eigentlichen Chor im attischen Drama entwickelte. Man fing an, Verse melodisch, das heißt unter Führung von Instrumenten zu sprechen. Arion trug in solch melodischer Form das Leben und Leiden des Gottes vor, der Chor unterbrach diese gesanglich vorgetragenen Erzählungen. Damit aber war schon ein einzelner, wenn auch nur episch Berich-

tender dem Chor übergeordnet — und die Elemente des dramatischen Kunstwerkes waren somit vorhanden. Noch fehlte das Element der Mimik und der Rede. Verborgen lagen beide in dem alten, dem Chor begleitenden Tanze und in dem von Arion aufgebrachten Rhapsoden. Nun kam Thespis (512—497 vor Christus) und erschuf den Schauspieler, den Redenden — der dem Chor entgegengesetzt war. Was war da zu tun? Diese Anfänge des Dramas schufen ihrem Bedürfnisse sogleich den geeigneten Raum. Der Erzähler, der Schauspieler wurde auf ein erhöhtes Gerüst — die Urbühne — gesetzt, damit er sich vom Chor abscheide und von allen Umstehenden gesehen und gehört werde. Der Chor brauchte nur den Erdboden als natürlichen Tanzplatz. Denkt man sich nun die teilnehmende, zuschauende Menge um den Chor und vor dem Gerüst in einem Halbkreis versammelt, so hat man die Grundform des griechischen und aller späteren Theater. Diese Form wird nun entwickelt und durch ihren jeweiligen Inhalt, durch die Zeitepochen und Völker nur verändert. Alle drei Teile sind vorhanden: die Bühne (*σκηνή,* skene), der Tanzplatz des Chors (*ὀρχήστρα,* orchestra) und der Zuschauerraum (*θέατρον,* theatron).

Man braucht eigentlich nur dies Bühnengerüst für die Aufnahme mehrerer Schauspieler, welche nach und nach dem ursprünglichen einen Redner gegenüber oder zur Seite traten, erweitert, den Tanzplatz gedielt, den Zuschauerraum nach dem natürlichen Bedürfnisse amphitheatralisch auf einem Brettergerüste erhoben zu denken, und das Theatergebäude ist in all seinen Formen fertig bis auf die Dekorationen.

Sinnig ist die Entstehung der Form des Zuschauerraumes. Um die Teilnahme an der gottesdienstlichen Handlung vielen zu ermöglichen, führte man dieselbe am Fuße eines Abhanges auf, wodurch die amphitheatralische Aufstellung der Zuschauer sich von selbst ergab. Daher kommt es, daß man bei dem endlichen Bau großer Theater den Zuschauerraum stets an den Abhang eines Berges legte, diesen nach Bedürfnis aushöhlte und so den natürlich aufsteigenden Boden gewann. Beginn und Entwickelung dieser Form

kann man am Felsen der Akropolis wahrnehmen, an dessen südlicher Längenseite das ungeheure Dionysostheater und das Theater des Attikus in den Fels gehauen zu sehen sind. Die Sammlungen der Gipsabgüsse in Dresden und Wien besitzen eine plastische Abbildung davon. Es kann nichts Belehrenderes über diesen Gegenstand geben.

Wie dürftig aber ist die Vorstellung dieses Raumes, die man durch die genaueste Beschreibung und Abbildung gewinnen kann, verglichen mit dem überwältigenden Eindruck, den die Wirklichkeit bietet.

Als ich leibhaftig auf der Skene des Attikustheaters stand, auf demselben Platz, auf welchem vor Tausenden von Jahren meine alten griechischen Kollegen standen und zu dem versammelten Volke sprachen, durchschauerte mich nicht nur die Erhabenheit der geschichtlichen Erinnerung, sondern alles schrie in mir auf: Das ist's! Das ist die vollkommene Lösung dieser Aufgabe für alle Zeit! — Eine ferne Zukunft, welche den ernsten, hohen Zweck des Dramas erkennen und für das Volk wirken wird und will, muß auch diese Form wollen als die zweckentsprechendste, dem Wesen des Dramas und der Schauspielkunst natürliche. Wie auf allen andern höchsten Gebieten hat auch auf diesem dies gottbegnadete Volk das ewige Muster gegeben, in welchem nicht nur die Vornehmen, sondern das ganze Volk seinen Platz und sein richtiges Verhältnis zu dieser Kunst findet.

Das Gerüst, auf welches zuerst der Führer des Chors, die Schicksale des Gottes erzählend, trat, bekam seine besondere und eigentliche Bedeutung, als Thespis den Schauspieler erfand. Er mußte verstanden werden, und dadurch ergab sich die Aufstellung der Zuschauer im Halbkreis um den Chor und die Breite des Gerüstes, welches diesen Halbkreis abschloß. Auf diesem Gerüste stand ein Zelt, aus welchem der Schauspieler, die Gesichtsmasken wechselnd, heraustrat, und von diesem Zelt (σκηνή, skene) erhielt dieser Raum den Namen, den er bis heute trägt. Es ist klar, daß man seit dem Auftreten des ersten Schauspielers dieses Gerüst durch eine Schallwand abschloß, damit seine Stimme im Freien vernommen werden konnte. Eine solche Schallwand brachte man schon zeitig auch in der Orchestra an, dem

Zuhörer gegenüber, zur stärkeren Wirkung des Chores. Wir können uns aber keine Vorstellung davon machen, wo und wie die Schallwand in der Orchestra angebracht war. Bei der ferneren Entwickelung der Szene bleibt eines unverändert: die Breite und außerordentlich geringe Tiefe des Bühnenraumes. Er ist bedingt vor allem durch die ungeheure Ausdehnung des Zuschauerraumes in der Breite und die geringe Anzahl der Schauspieler.

Die Zusammensetzung der drei genannten Teile nimmt im Laufe der Zeit nur jene Veränderungen an, welche die Entwickelung des Schauspiels und der darstellenden Kunst einerseits, anderseits die Anforderungen der Klimate, des Baumateriales und die Fortschritte der Bautechnik hervorrufen.

Als Thespis dem Chorführer den ersten Schauspieler entgegenstellte und ein Wechselgespräch zwischen diesen Personen erfand, war damit der Anfang einer dramatischen Kunst gemacht. Mit der zunehmenden Entwickelung der Dichtung wurde die Skene etwas vertieft, das heißt die Schallwand zurückgestellt, weil Häuser, Tempel, Felsen,, Gärten die Szene füllten; endlich ward dem Bedürfnisse des fortschreitenden Luxus und des künstlerischen Geschmacks durch architektonisch gegliederte und verschwenderisch reiche Ausstattung der Skenenwand Rechnung getragen.

Als Muster des auf dem Höhepunkt seiner äußeren und inneren Entwickelung angekommen antiken Theaters gilt wohl das große Dionysostheater zu Athen, dem alle andern der alten Welt nachgebildet wurden. Es ist damit der Typus gegeben. Die Sage knüpft den Bau dieses ersten steinernen Theaters an den Einsturz eines Brettergerüstes, welcher bei einem Wettstreit von Darstellungen des Aischylos, Choirilos und Pratinas erfolgt sein soll. Die religiöse und künstlerische Begeisterung der Vornehmen und Großen betätigte sich an der nimmer ruhenden Ausschmückung dieses Mittelpunktes griechischen Kunstlebens, der mehr und mehr zu einem mit verschwenderischer Pracht ausgestatteten Tempel wurde. Jahrhunderte haben daran gebaut, und erst Lykurgos hat es etwa 338—326 vor Christus vollendet. Nach dem Bilde, das die überlieferten Nachrichten von

diesem Theater geben, dürften unter den modernen Bauten nur das Foyer und die beiden Treppenhäuser des neuen Burgtheaters neben dieser Pracht haben bestehen können. Für meinen vorliegenden Zweck genügt es, dieses Urbild aller andern Theater zu betrachten, weil seine Formen maßgebend sind und die dramatischen Meisterwerke aller Besten hier zur Darstellung gelangten.

Das gewährt uns den außerordentlichen Vorteil, alle Einzelheiten der Entwickelung des Theaters in geistiger und technischer Beziehung an und in einem einzigen Objekte verfolgen zu können.

Wie zu allen späteren Zeiten ist die Epoche des Aufschwunges, der Vollendung und der Blüte eine kurze — die Erscheinungen großer Persönlichkeiten drängen sich in einem engen Zeitraum in rascher Aufeinanderfolge.

625 vor Christus wendet Arion von Methymna die strophische Form auf den Dithyrambos (feierlicher Rhythmus und Tanzschritt ist der Grundton der späteren attischen Tragödie) seiner Männerchöre in Korinth zuerst an und stellt dieselben in Kreisform um den Altar (die Thymele), das heißt um jenen Mittelpunkt, um den sich nun alles übrige entwickelt.

522 erhält der Chor durch Pindaros schon die Zwei- und Dreiteilung, dann stellt sich die Notwendigkeit eines Gerüstes für den Chorführer ein, welcher das Leben und die Taten des Gottes in epischer Form erzählt, den der lyrische Chor in verschiedenen Stimmungen begleitet oder unterbricht.

Dann erfindet Thespis (512—497) den Schauspieler, bringt mit ihm Rede und Gebärde und Verwandlung der darstellenden Person durch verschiedene Masken.

Diesem folgt sein Schüler Phrynichos, sowie Choirilos, der in einer ungeheuern Anzahl von Stücken (es werden 150—160 genannt) das Drama weiter entwickelt.

Alle diese Werke sind uns verloren gegangen. Es ist uns also nicht vergönnt, die Entwickelung Schritt für Schritt zu verfolgen. Neben den ernsten Stücken entwickelt sich das Satyrdrama.

Da treten die Begründer und Vollender der attischen Tragödie auf. Aischylos (525—456 vor Christus) und in rascher, unmittelbarer Aufeinanderfolge, ein Leben in das andere greifend, Sophokles (497 in Kolonos geboren, bis 406), in welchem das Drama seine höchste Blüte erreicht, und Euripides, sein Zeitgenosse, den er auch überlebte und betrauerte.

Diese größte Epoche und Blütezeit nimmt einen Raum von etwa hundert Jahren ein, wirkt aber durch mehrere Jahrhunderte im römischen Drama weiter.

Betrachten wir nun den Schauplatz, auf welchem sich diese gewaltige Epoche abspielte, das Mustertheater des Dionysos. Unter der fortschreitenden Entwickelung des Dramas bis zu Aischylos hatte sich das Brettergerüst mehr und mehr zu einem wirklichen Theater umgestaltet, das in allen seinen Teilen aus Holz gefertigt wurde, soweit nicht der natürliche Boden, Abgrabung und Ausfüllung desselben den Zuschauerraum ergab. Der Zuschauerraum des Dionysostheaters jedoch ist in den Felsen der Akropolis gemeißelt, der natürliche Abhang an der Südseite benutzt. Er konnte nach der Berechnung dreißigtausend Menschen fassen. Ich will hier der Wichtigkeit wegen gleich bemerken, daß der Fassungsraum der nach diesem Muster in verschiedenen Gegenden erbauten Theater von sechstausend bis vierzigtausend Menschen beträgt, welch letztere Zahl das Theater zu Megalopolis fassen konnte.

Mit welchen technischen Mitteln war nun die Szene ausgestattet, auf welcher Aischylos und die folgenden ihre tiefsinnigen Werke einer so großen Menge in so ausgedehntem Raume zur sichtlichen Erscheinung brachten? Schon Aischylos gab seiner Bühne ein ziemlich entwickeltes Dekorations- und Maschinenwesen. Die Dekorationsmalerei, sowie die übrige Ausstattung des Gebäudes beschäftigte früh namhafte Künstler. Beim ersten Anblick überrascht die Kleinheit der Bühne im Verhältnis zum Zuschauerraum. Und gleich in diesem ersten Punkte zeigt sich die außerordentliche Geschicklichkeit in der Ueberwindung der Schwierigkeiten, indem man an der Form des ursprünglichen Brettergerüstes festhielt. Die Bühne wurde mit sehr geringer

Tiefe gebaut; sie ist demnach ein schmaler Streifen, der nach rückwärts durch die Szenenwand abgeschlossen ist, zur Seite von Wänden, die gegen hinten sich verengend zulaufen, von oben durch ein Dach abgeschlossen, das ebenfalls nach hinten abfällt. Die Höhe der Bühne wurde offenbar durch den Schnürboden verringert, der sich tief heruntersenkte. Die geringe Anzahl von Schauspielern ermöglichte diese Kleinheit, und durch solche Anordnung war eine Höhlung gebildet, die durch ihre Schallfähigkeit auch einen unbedeckten Zuschauerraum dieser Größe beherrschen konnte, gewiß aber den alsbald durch Zeltleinwand überspannten Raum. Das Theater des Herodes Attikus in Athen hatte eine Bühnenöffnung von fünfunddreißig Metern. Dieses Theater ist überhaupt den heutigen Bedürfnissen so sehr verwandt, daß von allen öffentlichen Bauten der alten und heutigen Welt dieses Bauprogramm allen Ansprüchen der Schauspielkunst am besten dient.

Betrachten wir die einzelnen Teile der eigentlichen Bühne. Ich beginne vom Hintergrund, dem Abschluß der Szene. Die einstige Zeltwand ist nach und nach eine, wie schon vorhin bemerkt, mit Säulen und Statuen, mit reichen architektonischen Zieraten ausgestattete Steinwand geworden, welche einen prachtvollen Abschluß des Gebäudes gab, wenn in demselben Raume zur Blütezeit demokratischer Regierungsform Wahlversammlungen und große politische Handlungen stattfanden, zu welchen Zwecken das Theater außer den festlichen Zeiten diente. Diese Wand stellte die Frontseite eines Königspalastes vor, allwo die meisten Szenen vor sich gingen, und hatte drei oder fünf Türen.

Vor dieser Steinwand stand die gemalte Dekoration mit derselben Einteilung der Türen, wenn der Schauplatz vor dem Palaste war. Diese mit Latten ausgespreizte Wand stand auf Rädern und war teilbar. Dadurch konnte beim Szenenwechsel die dahinter stehende Dekoration sichtbar gemacht werden. Dieser Dekorationswechsel fand bei offener Szene statt. So zum Beispiel im „Ajax" des Sophokles, dessen Schauplatz anfangs das Griechenlager, dann der einsame Meeresstrand am Hellespont ist.

Die drei Türen hatten ihre besondere Bestimmung. Die Mitteltür führte in die Wohnung des Königs, die rechts gelegene in die Frauen- oder Fremdenwohnung, die links gelegene in Räume von geringerer Bedeutung.

Der Kulissen gab es bei der geringen Tiefe nur zwei. Sie bestanden aus prismatischen Maschinen, auf deren drei Flächen drei verschiedene Dekorationen auf Holz oder Leinwand gemalt waren. Diese Periakten, wie sie hießen, drehten sich in Zapfen, deren einer im Fußboden der Bühne und der andere im Gebälke des Schnürbodens lief, oder bei sehr hohen Theatern an der festen seitlichen Szenenwand in irgendwelcher unbekannten Art befestigt waren. Durch die Drehung wurde der Dekorationswechsel auf die leichteste Art bewirkt, während zugleich die Hauptdekoration zur Seite gezogen wurde.

Um nun einen Vorgang im Innern des Hauses ersichtlich zu machen, wurde die Palastdekoration nur auseinandergezogen, und es erschien ein abgeschlossener Zimmerraum; es war eine kleinere, erhöhte Bühne, die, auf Rollen gestellt, zum Schieben eingerichtet war. Diese Maschine (Ekkyklema genannt) existiert auch in der heutigen Bühnenmaschinerie, um größere Objekte zu verwandeln.

Es gab ferner ein Gerüst, welches einen fernen Hintergrund (perspektivisch gemalt) trug,

ein Gerüst, auf welchem die eingreifende Gottheit plötzlich erschien (*μηχανή,* mechane) daher Deus ex machina,

eine Bewegungsmaschine (*στροφεῖον,* stropheion) für alle schwebenden Erscheinungen (also ein heutiges Flugwerk),

ein festes Gerüst, welches den Wohnsitz der Götter vorstellte (*θεολογεῖον,* theologeion),

ferner Donner- und Blitzmaschine. Die Komödie des alten Stils, mit politischem Inhalt, bedurfte für ihre kecken Erfindungen viel Apparat. Sie weist auch parodistisch auf die Anwendung des Flugwerkes in der Tragödie hin. In der Komödie „Der Friede" von Aristophanes steigt beispielsweise Trygaios auf einem Mistkäfer zum Himmel empor und holt unter vielen Gefahren, trotz alles Wütens des

Kriegsdämons, die Friedensgöttin nebst der Herbstwonne und der Festlust herab.

Ja, sogar das Setzstück war schon angewendet. Die vordere Bühne hatte eine Versenkung, durch welche die charonische Stiege hinabführte in die Unterwelt, auf welcher die Geister der Verstorbenen emporstiegen.

Ueber einen in technischer Beziehung so geschickt und reichlich ausgestatteten Raum verfügt Aischylos, der Begründer dieser Einrichtungen, welche von Sophokles und Euripides noch vervollkommnet wurden. Mit Recht sagt Lohde: „Nach alledem wird man wohl die Ansicht aufgeben müssen, als hätten die Alten bei ihrer Theaterszenerie sich nur mit Andeutungen begnügt und die Hauptsache der angeregten Phantasie der Zuschauer überlassen. Alle überkommenen Nachrichten sprechen dafür, daß die Alten bei ihren szenischen Darstellungen eine große Rücksicht auf die Illusion des Zuschauers genommen haben. Den Schein des Wirklichen kann keine bildende Kunst entbehren."

Nun aber zur Hauptsache: zum Schauspieler. Der fast ausschließliche Platz seiner Tätigkeit war, wie noch heute, das Proszenium, auch Logeion genannt, weil von dort aus gesprochen wurde, also ungefähr die Tiefe der heutigen zwei ersten Kulissen. Dieser Raum ist umschlossen von der Dekoration, den Szenenwänden und den Periakten, und durch diese Teile entsprechend verengt, und somit für die akustische Wirkung möglichst günstig gestaltet.

Die sorgfältigen Forschungen ergeben die Entwickelung des Spielplatzes sehr deutlich. Der ursprüngliche Platz, der Tanzplatz, die Orchestra, hat zu ihrem Mittelpunkt den Altar des Dionysos, die Thymele. Diese rückt später an die Szenenwand, hat aber schon unmittelbar hinter sich das Logeion, sobald der erste und zweite Schauspieler erfunden ist. Mit der Entwickelung des Dramas rückt das Logeion nach rückwärts auf das Proszenium, und nun bildet die Skene den Abschluß, welcher in der üppigen Zeit die oben erwähnte, herrlich geschmückte Wand ist, die mir besonders in Rücksicht auf die im Theater stattfindenden staatlichen Verhandlungen erfunden scheint. Der Raum war eben in jener Zeit Theater und Parlament zugleich.

Wie hat nun Aischylos, der Schöpfer all dieser Einrichtungen, den Schauspieler ausgestattet? Die ungeheure Weite des Zuschauerraumes zwang ihn, den Kopf desselben in umhüllende Charaktermasken, das heißt in ganze Köpfe aus Pappe und Haar zu stecken, welche das menschliche Maß überstiegen und durch eine ziemlich weite Mundöffnung, in welcher ein Schallrohr angebracht war, zu einer erstarrten Fratze wurden.

Diesem Haupte schließt sich ein in entsprechendem Maße bis zum Riesenhaften auswattierter Körper an, dessen Arme künstlich verlängert, dessen Beine auf eine oft bis zu einem Fuß erhöhte Schuhsohle gestellt wurden. Zumeist war dies bei Gottheiten und Heroen der Fall. Diese Puppe wurde mit langen und prächtigen Gewändern bekleidet. Nun wußten die Griechen allerdings durch verschiedenartige Modellierung und Bemalung der Masken, durch Farbe und Anordnung des Haupthaares und des Bartes den Gestalten einen mannigfachen Charakter zu geben. So kennzeichneten sich die für die Rollen von Greisen, Jünglingen, Frauen in verschiedenen Lebensaltern und von Sklaven bestimmten Masken durch charakteristische Merkmale. So wurde ein Zusammenklang und eine Unterscheidung in diese Puppen gebracht. Es ist darin das Bestreben sichtbar, ein harmonisches Verhältnis der menschlichen Erscheinung zum Raume zu gewinnen.

Wie erstaunlich gefügig ist doch die Phantasie mancher Gelehrten! Wie leicht wird ihnen alles erklärlich und sogar schön, was einem Handwerker, der in diesem Geschäfte arbeitet, greulich und abstoßend ist. So sagt zum Beispiel einer: „Im Altertum, wo nicht das Individuum, sondern die verschiedenen Kategorien und Stände der Gesellschaft durch die Maske charakterisiert werden sollten, taten die starren Formen derselben der Illusion und dem Eindruck des Zuschauers keinen Schaden.“ Und ein anderer meint: „Das Widrige, das für unsern Geschmack in der Starrheit der Gesichtszüge der Maske liegt, hat wenig zu bedeuten gehabt in der alten Tragödie, in welcher die Hauptpersonen durch das ganze Stück in einer gewissen habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen. Man kann sich gewiß einen

Orest des Aischylos, einen Ajax des Sophokles, die Medea des Euripides wohl durch die ganze Tragödie in derselben Miene denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso."

Ueber ein solches Maß von ergänzender Phantasie verfüge ich nun freilich nicht. Ich glaube aber, daß der Grund der Verschiedenheit in der Art der Darstellung doch wo anders zu suchen ist als in der Anspruchslosigkeit der antiken dichterischen Gestalten.

Ich habe oben von dem Raum und den dadurch hervorgerufenen technischen Hilfsmitteln gesprochen, über welche jene drei großen tragischen Dichter verfügten, aus deren wenigen hinterbliebenen Werken wir allein eine nähere Kenntnis der griechischen dramatischen Kunst schöpfen können.

Die feierliche Gelegenheit und deren hohe Bedeutung sowie der tiefe Gehalt dieser Dichtungen stellen vor allem die Bedingung, gehört zu werden. Aber die mächtigen Gedanken und Seelenbewegungen mußten doch auch zu einem Ausdruck des Vortrags drängen, in welchem die materielle Vernehmbarkeit den untersten Rang einnimmt; besonders wenn wir uns denken, daß Aischylos sein eigener erster Schauspieler war. Was vermochte ein solcher Geist ersten Ranges zu sagen? Konnte solch ein ungeheurer Zuschauerraum in der Forderung der Dichtung oder gar in dem Wunsche des Dichters liegen? Gewiß nicht. — Nur ein Raum, in dem der seelische Inhalt des gesprochenen Wortes leicht vernehmbar ist, kann die natürliche Lebensbedingung seiner Erscheinung sein. Nur ein widerwärtiger äußerer Zwang kann die Schauspielkunst zu so unnatürlichen Mitteln greifen lassen.

Wie! Der Schöpfer der „Oresteia", der Schöpfer des „Oidipus" oder der „Medea" sollten keine andere Erscheinung ihren gewaltigen, leidenschaftlich bewegten Gestalten haben geben wollen? Der Erdenker und Darsteller des Prometheus, Aischylos, würde freiwillig die tiefen Gedanken des gefolterten Empörers durch ein Schallrohr an das Ohr des Hörers gebracht haben? — Auf solche unnatürliche Mittel sollte ein solcher Geist verfallen ohne den erdrückenden Zwang äußerer Gründe? — Nimmermehr. Es

wäre ferner unbegreiflich bei einem Volke, dem die menschliche Erscheinung alles galt, das seine Begriffe von der Gottheit nur durch die Schönheit oder Erhabenheit des menschlichen Körpers versinnlichte. Der Körper war in den freien und herrschenden Kreisen ein Gegenstand unausgesetzter Aufmerksamkeit; er wurde geübt; Kraft und Schönheit desselben waren Ziel und Zweck der Erziehung; Stellung und Ausdruck waren von wesentlicher Bedeutung im öffentlichen Leben.

In ihrer bildenden Kunst sehen wir diese Bedeutung noch heute vor uns. Und war es nur das schöne Spiel der Glieder, der Muskeln, welche man an einem solchen Körper bewunderte? Wie stand es in der bildenden Kunst mit dem Ausdruck des Hauptes, der Gesichtszüge? — Gewiß, der hohe Sinn der älteren Griechen kennt jenes Individualisieren, jenen Realismus der Gesichtszüge noch nicht, den die späteren Griechen, den die Römer kannten, den wir kennen. Winkelmann sagt: „Wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Aus dieser Anschauung der Griechen in der Bildhauerei wollen manche Gelehrte die Zulässigkeit, ja Berechtigung der Masken erklärlich finden? Ganz abgesehen von der Grundverschiedenheit der Lebensbedingungen beider Künste, frage ich mich nach der Erklärung des grellen Widerspruches, daß dieses selbe Volk, welches in den andern Künsten das höchste Maß des Erkennens und Schaffens sein eigen nannte, gerade bei dem feierlichen Akte des poetischen Wettstreites, in der Darstellung seiner Götter und Heroen, in der Versinnlichung seines eigensten Wesens, den Ausdruck des Körpers für nichts achtet, sich an einer puppenartigen Bewegung genügen läßt, statt des menschlichen Hauptes ein starres Ungetüm von Pappe und Leinwand mit ausgesperrtem Maule hinnimmt und sich durch ein Schallrohr die ewigen Gedanken seiner großen Dichter zurufen läßt, denen es neben der künstlerischen auch eine religiöse Begeisterung entgegenbringt!

Nimmermehr könnte ich aus dem Inhalte der vorhandenen Dichtungen auf einen solchen Raum und eine solche Ausstattung des Darstellers schließen.

Ich stehe mit dieser Meinung nicht allein. Ich kann einen Genossen aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus anführen, Lucian, der den Eindruck und kritischen Geschmack seines Zeitalters in folgenden Worten ausspricht: „Laß uns einmal die Tragödie nach ihrer äußeren Erscheinung betrachten, so wirst du finden, ein wie häßlicher und angsteinflößender Anblick ein zu einer unförmlichen Länge ausstaffierter Mensch ist, der auf hohen Schuhen daherschreitet und eine den Kopf weit überragende Maske trägt, mit einer gewaltigen Mundöffnung, als wollte er die Zuschauer verschlingen, von den Brust- und Bauchpolstern zu geschweigen, die ihm eine erkünstelte Dicke verleihen sollen, damit die unförmliche Länge mit der hageren Gestalt nicht in einem zu argen Kontrast stehe. Wie wunderlich ist es dann, wenn er von innen heraus zu schreien anfängt, sich mit hohen und tiefen Tönen abmüht, die Jamben herdeklamiert und — was das widerlichste ist — seine Unglücksfälle im Gesang vorträgt."

Woher kam dieser unnatürliche Zwang?

Zum ersten aus der religiösen Abstammung der Kunst, aus verbliebenen Formen und religiösen Zwecken, die in dem Wett- und Weihefestspiel zu Ehren des Dionysos lagen, dem jeder religiös Gesinnte sollte beiwohnen können. Zum andern aber aus der mehr und mehr ausgebildeten Demokratie, welche jedem freien Bürger das Recht des Zutritts gewährte, daher die ärmeren Bürger sogar auf Staatskosten ihre Plätze erhielten. Unter solchem Zwange konnte sich kein angemessener Raum entwickeln. Und dieser Zwang ging hervor aus dem Rechte der Masse. Es gibt und gab wohl manchen Schwärmer, welcher die Demokratie sogar für die Mutter der griechischen Tragödie erklärt. Ach nein! solche Wunder wirkt die politische Freiheit nicht. Und so wenig heutzutage die in einem riesigen Hause versammelte Menge durchaus unserm Ehrennamen eines Volkes der Denker entspricht, so wenig kann in dem schönen und einzigen Griechenvolke die Masse der freien Bürger und Wähler auch ein be-

rufener Beurteiler der uns vorliegenden Werke gewesen sein. Sie waren, was sie in aller Welt sind und sein werden: Stimmvieh und weiter nichts. Es kann und soll ihnen gegeben werden, aber sie selbst können nichts geben — am wenigsten aber im Reiche des Schönen. Der Menschheit Würde ist in die Hände der Künstler gelegt, wie Heil und Unheil in die Hände ihrer Herren, welchen Namen sie auch führen mögen. Stören, hindern, erdrücken kann die Masse, aber nicht das Geringste schaffen. Ihre Wirkung sehe ich in der verkümmerten Erscheinung der ewigen Werke der griechischen Tragiker. Diese äußere Erscheinung ist den dichterischen Gestalten so widersprechend, daß dieselbe unmöglich aus dem Gehirn dieser unerhörten Begabungen hervorgegangen sein konnte. In solcher Weise hat schon das Altertum den vollen Beweis erbracht, daß unter der wie immer Namen habenden Rücksicht auf die Menge das Theater nur Schaden leiden, mindestens verkümmern muß.

Eine eigentliche Schauspielkunst mußte unter solchen Umständen den Griechen unbekannt bleiben.

Aber es entstand eine Art der Darstellung, welche die allein mögliche ist, wo sich einmal mehr als 3000 bis 4000 Menschen zusammenfinden. In einer gewissen Entfernung entschwindet die Empfänglichkeit des Auges und des Ohres, und damit beginnt die Abnahme des persönlichen Eindrucks und Anteils. Von da ab wird der Darsteller nur mehr der Träger eines Vorganges. Die Bedeutung des Wie verschwindet, das Was allein kann interessieren. Die Menschen werden zu Figuren, die ein Geschehen, eine Handlung vorführen, welche historisch, anekdotisch, allegorisch sein kann, aber der Mensch als solcher kommt nicht in Frage, ist kein Gegenstand der Darstellung; er ist nur eine Figur in einem bald verweilenden, bald vorüberziehenden Bilde. Diese Art der Darstellung allein kann aus der breiten Menge hervorgehen, kann im Hinblick auf dieses bunte Gemisch in seinem Sinne volkstümlich sein. Edle, ja erhabene Stoffe können ihm in dieser Form glücklich übermittelt, seinem Verständnisse und dumpfen, unsicher hastenden und tastenden Empfinden nahe gebracht werden. Wir werden dieser Form und diesen Zwecken im Mittelalter und im Beginne der

neuen Zeit begegnen, und wir besitzen dieselbe heute noch. Die eigentliche Schauspielkunst als solche aber ist in ihrem Wesen und in ihren Bedingungen und letzten Zwecken durchaus aristokratisch — wobei ich natürlich an den geistigen Adel des Volkes denke und den Begriff der Nation in den Worten Hillebrands erfasse: „Nationen bestehen nicht aus Millionen, sie bestehen aus den Menschen, welche sich der Aufgabe der Nation bewußt und darum imstande sind, vor die Nullen zu treten und sie zur wirkenden Zahl zu machen." Der Geburtsadel hat epochenweise nur einen formellen Einfluß auf dieselbe nehmen können. Wir werden seine Spuren deutlich in der Gestaltung des Raumes finden.

Wie die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse lagen, konnten die Griechen nur zu der untergeordneten Art der Darstellung gelangen, und selbst zu dieser nicht völlig, da die Ungeheuerlichkeit des Raumes und sein Mißverhältnis zu dem künstlerischen Zwecke das Hindernis der Kopfmaske und des Kothurn gewaltsam aufnötigte. Die Herrschaft der Masse läßt die Erscheinung einer eigentlichen Schauspielkunst noch nicht zu.

## Das römische Theater.

Eine geraume Zeit vor der Eroberung und Unterwerfung Griechenlands durch die Römer — Jahrhunderte nach der großen Zeit des Dreigestirns der tragischen Kunst der Griechen — ward in Rom zur Versöhnung der Götter, welche die Stadt mit Pest heimgesucht hatten, ein feierliches Spiel aufgeführt, 364 vor Christus. Etrurische Spieler wurden herbeigerufen, und diese führten unter Flötenbegleitung ernste mimische Tänze auf. Begabung für Mimik und Tanz war in Italien von altersher zu Hause — die italienischen Bauern hatten ihre ländlichen Feste, wie die Griechen, mit Maskenumzügen. Bei den städtischen Festen wurde Musik und Mimik bald weiter ausgebildet, und die römischen Nachahmer der tuskischen Spieler wurden Histriones genannt. Ich bemerke, daß somit von den ersten Anfängen des Schauspiels die Gebärde eine hervorragende Bedeutung behauptete. Mimische Tänze mit unterlegtem Text

bald feierlichen, bald mutwilligen, satirischen Inhalts, vorgetragen unter Flötenbegleitung, machten durch mehr als ein Jahrhundert die theatralische Erscheinung aus.

Diese Erscheinung änderte sich erst, als die Griechen nach dem Untergang ihres Vaterlandes zu Tausenden als Sklaven nach Italien kamen und nun daselbst als Lehrer, Schauspieler, Sänger und Flötenspieler verwendet wurden. In diesem geschichtlichen Vorgang liegt der Grund, daß nunmehr bis in die Höhe der römischen Kaiserzeit nur Sklaven das Bühnenpersonal ausmachten. Dieser Umstand begründete aber auch die rechtlose gesellschaftliche Stellung des Schauspielerstandes, welche, wenn auch in weit gemildertem Maße, bis zum heutigen Tage besteht — sie verursachte den Makel, der noch heute an diesem Stande haftet. Nach der Definition des Juristen Labeo, eines Zeitgenossen des Cicero, war jeder ehrlos, der auf einer Bühne auftrat, um sich sehen zu lassen, gleichviel, ob dieselbe auf öffentlichem Platze oder in einem Privatlokal aufgeschlagen war. Nach der Auffassung der späteren Juristen war das entscheidende Merkmal der Unehrenhaftigkeit: die Absicht des Erwerbes. Roscius reinigte sich von diesem Makel, indem er in den letzten Jahren seines Lebens auf das Spielhonorar verzichtete und sich so, nachdem er freigelassen war, dem Volke zu Diensten stellte.

Wie sah nun die Bühne aus, auf welche erst etruskische, dann römische Spieler, Sänger und Tänzer, endlich griechische Sklaven als anerkannter Stand ihre Künste trieben?

Weit über ein Jahrhundert stellte ein leichtes hölzernes Gerüste, das aufgeschlagen und abgebrochen wurde, die Bühne dar. Hölzerne Schranken umgaben den Zuschauerraum, der sich über einen aufsteigenden Hügelabhang und den eingeschlossenen Halbkreis in der Ebene erstreckte.

Schon in früher Zeit machten sich natürlich die Standesunterschiede geltend, und es gehörten, wie bei den Griechen, die vordersten Plätze den Magistratspersonen, Priestern und Senatoren. Diese saßen unmittelbar an der Bühne, deren Höhe über dem Zuschauerraum nie mehr als fünf Schuh betrug, und mußten sich ihre Armstühle oder Sessel nachtragen lassen. Alle übrigen Personen blieben, wo sie wollten

und Platz fanden; wer sitzen wollte, mußte sich eben seinen Stuhl mitbringen.

Erst 150 Jahre später waren die ersten hölzernen Bänke im Zuschauerraume. Die strengen Hüter alter republikanischer Tugend ließen keinerlei Bequemlichkeit aufkommen, denn sie fürchteten die entnervende Leidenschaft des Theaters, wo die Bürger ganze Tage im Anschauen erdichteter, oft so bedenklicher Fabeln verbrachten. Die Spiele des Zirkus wurden dagegen gefördert, als dem kriegerischen Geiste des Volkes angemessen.

Dem Zuschauerraum entsprach die Dürftigkeit der Bühne, welche sich fast zwei Jahrhunderte mit einer Dekoration begnügen mußte, welche aus einer unbemalten Bretterwand bestand. Wie denn aber in Rom jeder Zug menschlichen Wesens und sozialen Lebens in ein uns kaum faßbares Uebermaß ausartete, so hatte 60—70 Jahre vor Christus die römische Tragödie kaum einen würdigen Raum gefunden, als auch schon die rasch vergänglichen Holzbauten mit einer fabelhaften Pracht ausgestattet wurden. Das erste steinerne Theater baute 56 vor Christus Pompejus, es faßte 17 500 Personen, das zweite des Marcellus, 13 vor Christus, 21 500, das dritte des Balbus, 13 vor Christus, 11 500. Die Reste des Theaters des Marcellus, unweit des Portikus der Octavia und des Ghetto, sind noch heute zu sehen. Es wurde 13 vor Christus von Augustus eingeweiht unter dem Namen seines Neffen Marcellus, des Sohnes der Octavia. Der Aufbau der halbrunden Außenseite des Zuschauerraumes zeigte übereinander offene Arkaden der dorischen, jonischen und korinthischen Ordnung. Das Marcellustheater war eigentlich das bestimmende Urbild für die Sempersche Theaterprojektion, namentlich für das abgebrannte erste Dresdener Theater.

Der Bühnenraum hatte eine von der griechischen abweichende Form. Die Bühne war viel breiter und außerordentlich tief. Warum? Im römischen Drama war für die Darstellung jeder Rolle ein besonderer Schauspieler bestimmt, und schon vor der Kaiserzeit erschienen riesenhafte Aufzüge und militärische Aufführungen auf der Bühne. So erschienen in der „Klytämnestra" des Accius 600 Maul-

esel, um die Beute des zurückkehrenden Agamemnon über die Bühne zu tragen. Hier haben wir also das älteste und nicht mehr zu erreichende Muster des Ausstattungsstückes, des höchsten Ideals spekulierender Theaterdirektoren und des süßen Pöbels. Von den sonstigen Einrichtungen wissen wir wenig. Sicher sind nur die bekannten drei Türen — für die Komödie ein Privathaus mit Fenstern und überdies eine Landschaft mit Bäumen und Höhlen. Sicher ist auch, daß der Luxus der Ausstattung, die maßlose Verschwendung in allen Räumen begann, als die Blütezeit vorüber war. Dieses Geschick stimmt bei allen Völkern Europas und in allen Zeiten überein bis zum heutigen Tage. Dies ist ein Naturgesetz, und ich komme weiter unten darauf zurück.

Anfänglich hatte die Dürftigkeit und bescheidene Ausdehnung des Zuschauerraumes die richtige Folge, daß die Darsteller der männlichen Rollen ohne Masken spielten. Perücken von schwarzer, weißer, roter Farbe genügten, um den Altersunterschied anzudeuten. Natürlich bemalten sich die Darsteller der weiblichen Rollen das Gesicht und schminkten Arme und Hände mit Gips. Erst im zweiten Jahrhundert vor Christus, da die Theaterleidenschaft schon im Wachsen begriffen war, als man weite Zuschauerräume herstellte, kamen die Masken auf, wozu auch wohl die stetige Darstellung griechisch heroischer und mythologischer Gegenstände, also die sachliche wie formelle Verbindung mit der griechischen Tragödie geführt haben mag. Suetonius behauptet sogar, daß Roscius der erste Schauspieler gewesen sei, der Masken angewendet habe, und meint, seine schielenden Augen hätten ihn wohl dazu bewogen. Jedenfalls war es eine Person von gebietender Stellung im Bühnenwesen, welche diese Neuerung einführte, die jedoch nur durch die zunehmende Weite des Raumes bedingt wurde. Drei Vierteile der Zuschauer konnten die menschlichen Züge ja nicht mehr deutlich erkennen, und die Maske bot eben die notwendige Verstärkung des Tones durch die Schallvorrichtung. Tragöden wurde eine besondere Muschel, welche dem Tone Metall verlieh, einzusetzen empfohlen. Jedenfalls muß man es, wie manche Anmerkungen alter Schriftsteller

beweisen, in der Kunst der Bemalung der Masken sehr weit gebracht haben in der Herstellung des typischen Zuges, den dieselbe tragen sollte. So war zum Beispiel in einem Stücke: „Tyro", unter Sophokles sowohl, als auf der römischen Bühne die Maske der Heldin bläulich, wie von Blut unterlaufen, infolge der von der Stiefmutter erlittenen Schläge.

Der Vortrag der Tragödie teilte sich in einen vierfachen, in den gesprochenen, melodramatischen, rezitativen und arienmäßigen. Eine für uns unbegreifliche, aber durch die ganze Entwickelung der römischen Tragödie laufende Gepflogenheit ist der vereinigte Vortrag eines Stückes durch zwei Personen. Ein Sänger singt den Text, ein Schauspieler macht die dazu gehörigen Gebärden, die mündliche Beredsamkeit und das Gebärdenspiel, die beiden Elemente, aus denen unsere Kunst besteht, gehen also nebeneinander, Hand in Hand; eine Teilung, deren Eindruck uns nur dem Puppenspiel vergleichbar wäre, ein Vergleich, der um so zutreffender, als der Sänger auf der römischen Bühne offenbar unsichtbar blieb, in der Art des Einhelfers (Souffleurs) von heutzutage. Insbesondere wurden Monologe in dieser Art vorgetragen.

Traten nun mehrere Personen auf, so mußte natürlich jeder seinen Text selber vortragen. Die verschiedenen Arten dieses gesangartigen Vortrags sind uns unbekannt. Die Musikbegleitung, welche in den ersten Zeiten sehr einfach und bescheiden war, wurde mit dem sittlichen Verfall vordringlicher, reich an Modulation, weichlicher, frivoler; Sinnlichkeit, nervöse Lebendigkeit traten an die Stelle der Einfachheit.

Für den zunächst sitzenden Zuschauer mag wohl die Starrheit der Masken gar störend gewesen sein, und mußten diese sich wohl an einer virtuosen Ausbildung der Gebärdensprache und des Vortrags entschädigen.

In der cäsarianischen Zeit muß aber in den Persönlichkeiten des Roscius und Aesopus und ihrer Schüler der mündliche Vortrag und die Ausdrucksfähigkeit der Gebärde den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben, um die Bewunderung von Kunstrichtern wie Cicero und Quin-

tilian zu erringen. Auch die natürlichen Gaben müssen ersten Ranges gewesen sein, denn von Tragöden wurde eine sonore, weittragende Stimme von metallenem Klange gefordert. Besonders streng war man in dieser Glanzzeit römischer Schauspielkunst bezüglich der Feinheit, der Anmut oder des majestätischen Ausdrucks der Gebärde. Diese Kunst und diese Kenner entwickelten sich nicht nur unter dem Einfluß griechischer Dichtkunst, welche Stoffe und die erhabene Seite eines Stils der Darstellung lieferte, sondern auch unter jenen Veränderungen des Raumes, welche die römische Bühne von der griechischen unterschieden.

Durch die weit bedeutendere Breite, durch die geringe Höhe, durch den Mangel einer Orchestra war das Proszenium und der agierende Schauspieler dem Publikum fast unmittelbar verbunden. Alle Feinheit mimischer Bewegung wurde bemerkt, deshalb wurde sie nach und nach gefordert; jede Schattierung des Ausdrucks war den näher sitzenden Zuhörern, also den Gebildeten, vernehmbar und sichtbar. Insbesondere soll die Beredsamkeit der Hand und der Finger eine außerordentliche Stufe erreicht haben. Diese Begabung des Italieners ist sattsam bekannt.

Wie wir aus dem Cicero und Quintilian wissen, machte man einen feinen Unterschied zwischen den Gebärden des Redners und des Schauspielers; ein Publikum, das solche Unterschiede zu machen versteht, muß bereits weit vorgeschritten sein in der Kenntnis schauspielerischer Kunst. Man war auch sehr empfindlich gegen den kleinsten Verstoß im Vortrage der Verse, gegen Verstümmelung des Silbenmaßes. Derlei Fehler wurden mit Pfeifen, Pochen und Scheltworten gerügt, einer Art der Kritik, welche auch die heutigen Italiener beibehalten haben.

Welches Maß von Freiheit ist dem heutigen deutschen Schauspieler von seiten des Publikums gewährt, dieser antiken Tyrannei gegenüber! Ja, wir haben es bequem, wenn uns die eigne Ehrfurcht vor dem Dichter nicht die geziemende Unbequemlichkeit auferlegt, unser Publikum läßt sich ruhig die größten Verstümmelungen des Verses gefallen.

Alle diese überlieferten Bemerkungen erweisen, daß der Vortrag in diesen breit angelegten Theatern gut ver-

nehmbar war. Das lag vor allem darin, daß das ganze Gebäude von Holz war, ferner in der Anordnung der Sitze, und in dem Abschlusse derselben durch eine Galerie, die mit der Höhe des Bühnenraumes gleichlaufend war. Wem dies befremdlich ist, der darf sich nur an die Anordnung der Plätze in Oberammergau erinnern, welche in Rücksicht auf den vornehmsten Platz keineswegs glücklich ist, und welche trotzdem den Text, von Laien gesprochen, völlig und leicht vernehmbar macht. Die glückliche Lösung der akustischen Frage im römischen Theater lag offenbar in der Form des Halbkreises, der im Rücken des Sprechers durch eine hölzerne Schallwand geschlossen war. Wenn man bedenkt, daß das Proszenium des Theaters zu Orange eine Breite von 60 Metern hatte, so kann man daraus ermessen, welche eminente Bedeutung die Anordnung der Sitze haben muß, um solche riesige Maße zu bewältigen. Ich komme auf diesen für unsere Betrachtung so wichtigen Punkt wiederholt zurück.

Die Tragödie hatte frühzeitig einen schweren Stand im Kampfe mit den übrigen Gattungen dramatischer Spiele, die in Rom gepflegt wurden und natürlich mehr und mehr die Oberhand gewannen, je gemeiner und verruchter sie wurden.

Da waren zuerst die Atellanae.

Die Atellanae waren ein echt nationales, aus Campanien früh eingeführtes Possenspiel mit stehenden Masken, und zwar denselben, aus denen Jahrhunderte später die Commedia dell' arte bestand:

der Maccus, später Arlecchino,

der Pappus; der gutmütige Alte und Sündenbock, später Brighella,

der Dossennus, der bucklige Schlaukopf und Wahrsager, später Dottore.

Sie dienten als Nachspiele zur Tragödie. Die Gegenstände wurden meistens aus dem ländlichen Leben genommen. Die Komik dieser Volkskomödie war grotesk, die Späße derb, und es wimmelte von Zoten.

Der Mimus, ein lose zusammenhängendes possenhaftes Charakterbild, das als Zwischenspiel vor dem Vor-

hang gespielt wurde. (Das römische Theater kannte frühzeitig den Vorhang, der von beiden Seiten zugeschoben oder aus der Versenkung gehoben wurde.) Diese Gattung brachte zumeist Gegenstände aus dem städtischen Alltagsleben. Es erreichte eine ungeheure Beliebtheit in der Kaiserzeit und übertraf alle anderen Gattungen an Schamlosigkeit, die ich hier nicht einmal näher andeuten kann.

Zum guten Teile haben die römischen Schauspieler, die Darsteller dieser Gattung, in der Kaiserzeit und während des Emporkommens des Christentums die Ausschließung der Schauspieler aus der Gesellschaft völlig gerechtfertigt. Gleich unter den ersten Kaisern hatte die Kunstgattung des Mimus Formen angenommen, welche anständigen Frauen und den Gebildeten überhaupt den Besuch unmöglich machten, dem aber doch Weiber und selbst Kinder fröhnten. Diese „Mimen" waren der Gunst des Pöbels und der vornehmen Wüstlinge um so sicherer, je toller sie es trieben; der Witz und die Darstellung erreichten bald einen Grad von Schamlosigkeit, der undenkbar, wenn nicht historisch wäre, und die ersten Kirchenväter hatten hinlänglichen Grund, jedem Christenmenschen den Zutritt zu solchen Unterhaltungen zu verbieten und den Mimen selber den Eintritt in die Kirche und die Segnungen derselben zu versagen. An dieser Meinung über den Stand der Schauspieler hat ja noch das 17. und 18. Jahrhundert mit aller Energie, wenn auch mit geringerer Berechtigung, festgehalten.

Der Mimus wurde bei kurzer Szene ohne Maske, vielleicht zuweilen in fratzenhafter Maske, eigentlich von dem ersten Schauspieler gespielt, dem die anderen sekundierten. Die Mimen steckten in einer Harlekinstracht von bunten Lappen, über welche ein Mäntelchen geworfen wurde.

Der kahlköpfige Schmarotzer (parasitus oder stupidus) spielte eine bedeutende Nebenrolle. In diesen Possen wirkten auch Frauen mit, ein Umstand, welcher der Schamlosigkeit die Krone aufsetzte. Zur Zeit des tiefsten Verfalls der Sitten erreichte diese Gattung, wie sich von selbst versteht, den höchsten Grad der Beliebtheit.

Der P a n t o m i m u s war ein dramatischer Tanz, in welchem der Schauspieler durch rhytmische Gebärden einen

unter Flötenbegleitung vorgetragenen Text darstellte. Der Stoff war gewöhnlich der Mythe oder Heldensage entnommen.

Diese Gattung erreichte in der Kaiserzeit eine hohe Vollkommenheit und Berühmtheit und war ebenso sittenlos und verderblich wie der Mimus; sie erregte die allgemeinste und leidenschaftlichste Teilnahme.

Die einzige Kunstgattung, welche eine eigentliche künstlerische Bedeutung und einen Jahrhunderte hindurch wirkenden Einfluß errang, war die auf die neuere Komödie der Griechen gebaute Komödie der Römer, die P a l l i a t a, von deren Wesen und Form wir in den Stücken des Plautus und Terenz ein Muster haben. Eine feine und künstlerische Darstellung war hier unerläßliche Bedingung, um das Interesse an Stücken, die jedermann kannte, rege zu erhalten. Die Darsteller dieser Stücke allein scheinen Künstler in unserem Sinne gewesen zu sein. Sie wurden von den Lehrern der Beredsamkeit als Muster der Aussprache, des Vortrags, der Modulation der Stimme, der Haltung, des Mienen-, und Gebärdenspiels empfohlen. Ihr Spiel war dem Inhalt und der Form des Lebens näher gerückt, ohne die studierte und veraltete Eleganz der Zeit des Roscius. Der Ausdruck des Lebens war erhöht und veredelt. Ich muß annehmen, daß sie ohne Gesichtsmaske spielten — die Bemerkungen einzelner Schriftsteller sprechen dies deutlich aus — und ebenso gewiß scheint es mir, daß diese Darstellungen nur in den kleineren Häusern gegeben wurden.

*

Welch eine neue, auffallende Erscheinung gibt sich kund? In Griechenland ist von einem Schauspieler niemals die Rede, er verschwindet vollständig hinter der Dichtung. Maske und Gewänder verhüllen seine ganze Tätigkeit so sehr, daß man seiner gar nicht gedenkt, obgleich man einen tadellosen Vortrag von ihm fordert. Aber man machte nichts weiter aus ihm, wie man zu sagen pflegt. Warum? Sein eigentliches Wesen kam nicht zutage, trotzdem er einem Volke angehörte, das aus geborenen Schauspielern bestand. Wie anders in Rom! Eine lange Reihe von Namen ist durch die vornehmsten Schriftsteller erhalten. Aus den Nach-

richten, welche uns über das römische Theater aufbehalten sind, geht hervor, daß die Schauspielkunst in ihrem stärkeren, wesentlichen Elemente, der Gebärde, als eine selbständige Kunst auftritt, weil die Literatur zu schwach ist und sich zum Handlanger des Schauspielers hergeben muß. Die größten Stoffe des griechischen Altertums werden von literarischen Handwerkern zu Librettis verarbeitet, welche dem schauspielerischen Können reiche Gelegenheit bieten müssen, sich selbständig zu zeigen. Es erstehen Virtuosen des Körpers, welche ohne Beihilfe des Gesichts, das mit der Maske bedeckt ist, alle Leidenschaften ausdrücken, ja sogar verwickelte Erzählungen pantomimisch mitteilen können. Dazu kommt, daß die beiden begabtesten Völker in der Schauspielkunst, die Griechen und das italische Volk, sich auf diesem Felde vereinten und wetteiferten.

Diese Umstände machen die außerordentlichen Erscheinungen erklärlich, von denen die größten Geister Roms, ein Cicero, Quintilian, Juvenal usw., mit Bewunderung sprechen. Die Schauspieler, einerseits verachtet, werden zu erwählten Lieblingen der Kaiser, Vornehme bewerben sich um ihren Unterricht und Umgang, das Volk vergöttert sie, es bildet für sie Parteien, welche im Theater wütende Tumulte hervorbringen. Hier wird ein Mime ausgepeitscht, weil er eine freche Anspielung auf den Herrscher und dessen Familie wagte, dort wird ein Tragöde der nächste Freund des Kaisers; ein anderer, schöner, berühmter Schauspieler wird auf Befehl des Kaisers auf offener Straße ermordet, weil die kaiserliche Gemahlin den schönen Mimen gezwungen hatte, ihr Liebhaber zu werden. Vornehmste Frauen tauchen die Taschentücher in das Blut des angebeteten Lieblings und bewahren die Fetzen seiner Kleider als Reliquien.

Zum erstenmal in der Welt tritt die Erscheinung des Schauspielers selbständig und siegreich auf, weil dies Talent in diesem Volke stärker ist als die Literatur. Das Element dieser eigenartigen Begabung des Schauspielers ist so stark und unwiderstehlich fortreißend, daß es in einem Individuum von dürftigem geistigen und ethischen Gehalt leichtlich bald in das Gemeine, bald in leeres Virtuosentum ausarten muß.

Nach meiner Neigung und Einsicht feiert die darstellende Begabung nur dann den eigentlichen und edelsten Triumph, zeigt sich nur dort in ihrem hohen und wahren Wert, wo sie sich in den Dienst eines echten Dichters stellt, wo sich beide Künste ununterscheidbar verbinden.

## Die Mysterienbühne.

Die Wogen der Völkerwanderung schwemmten mit dem römischen Kaisertum auch die Schöpfungen des römischen Geistes hinweg wie alle andern, und es herrscht eine Pause von 700 bzw. 1000 Jahren, bis sich auf diesem Felde wieder ein Leben regt, dessen Arbeit und Zwecke als künstlerische bezeichnet werden können.

Natürlicher- und notwendigerweise entwickelt sich das neue Leben der Bühne wie im Altertum aus dem Schoße der Religion und der Kirche, denn der Geist des Mittelalters war ein durchaus religiöser. Gemüt und Phantasie der besser gearteten Menschen war mehr dem Jenseits zugewendet als der Betätigung auf Erden. Die Menge war erfüllt von einem rohen Aberglauben, begabt mit einer kindlichen Phantasie, welche sogar völlig abstrakten Ideen die sinnliche, künstlerische Erscheinung möglich machte.

Von dieser Zeit bis zu unsern Tagen treten teils neben-, teils nacheinander drei Mächte auf die Weltbühne, welche ihrem Spiegelbilde, der theatralischen Bühne, Inhalt und Form schaffen, beziehungsweise dieselbe verändern:

1. Die römische Kirche;
2. die Reformation und der ihr entstammende Humanismus;
3. das souveräne Königtum und die moderne Gesellschaft in ihrer Gliederung von Adel und Bürgertum.

Die einzige Bühne, welche ihrem Zwecke völlig entsprach, die ein reines Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühne entwickelte, weil ihr Zweck allein maßgebend war, ist die Mysterienbühne. Ja, sie hat endlich die vollkommenste Form hervorgebracht; die Passionsbühne von Oberammergau. Allerdings hat sie nur glückliche Lebensbedingungen gesehen. Ihr Inhalt war der größte, der

gedacht werden konnte. Und dieser Inhalt wendete sich nicht an ein kritisches Urteil der versammelten Menge, sondern an die Summe ihres Empfindens, an ihren Glauben, an ihr ganzes Menschentum, und das Band, das Bühne und Zuschauer eng verknüpfte, war kindliche, oft kindische Phantasie, mit Ausschluß jeder Kritik. Und wer waren ihre eigentlichen Begründer, Autoren und Direktoren? Die römische Kirche, welche den ganzen szenischen Apparat und in ihren Priestern die Schauspieler stellte. Die Kirche brauchte zu ihrem siegreichen Auftreten eine Entschädigung an die zu Bekehrenden, die ihre alten Götter aufgeben sollten. Diese Entschädigung bestand darin, daß man die ideellen Mächte und ihre Beziehungen zu den Menschen versinnlichte und diese Versinnlichung, die Wohnstätten des neuen Glaubens ebenso schön, ja noch lieblicher, verführerischer ausstattete, als die des heidnischen Glaubens waren. So nahmen denn alle symbolischen Gerätschaften, Gewänder, Bilderschmuck, endlich das Gotteshaus selbst von Jahrhundert zu Jahrhundert an Kostbarkeit und Schönheit zu. Für alle bildende Kunst liegt massenhafter Stoff im Neuen Testament, so mußte denn auch der Reiz zu dramatischer Darstellung früh sich regen. Das geistliche Spiel wurde bei feierlichen Gelegenheiten ein Teil des Gottesdienstes. Himmel und Hölle nahmen den Schein der Wirklichkeit an, indem ihre Ausstattung den Schilderungen und Vorschriften der Kirche entsprach. Dieses Bedürfnis sinnlicher Anschauung kam der theatralischen Erscheinung gar sehr zu statten. Solange die Kirche im unbehelligten Besitze der Meinung blieb, daß man nur in ihr allein selig werden könne, hatten diese Spiele einen naiven, reineren Charakter. Man wendete sich an das tiefste Bedürfen des Menschen — der Zweck war ein rein religiöser. Während des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts kamen diese Spiele zu hoher Entwickelung.

Als aber durch nähere Kenntnis der Bibel die reine Lehre Christi sich gegen die Lehre der Kirche in vieler gläubigen Menschen Brust erhob, als diese innere Erhebung trotz aller blutigen Unterdrückung endlich in dem Weltereignisse der Reformation zur verzehrenden Flamme aufloderte

und die Kirche um den Fortbestand ihrer Macht bangte, da griffen die Jesuiten neben andern Waffen auch zum geistlichen Schauspiel und führten einen Pomp und Sinnenreiz in das heilige Spiel ein, welcher der Prunksucht der mittelalterlichen Kirche völlig entsprach und den Zwecken derselben außerordentliche Dienste bei der Menge leistete, freilich auch das Spiel entartete.

Die Jesuiten waren stets klüger als alle Regierungen, unter denen sie bis zum heutigen Tage ihrer Kirche gedient. Sie sind die einzigen, welche die Macht der szenischen Darstellung auf das Volk klar erkannt, klug benutzt und eine ungeheure Wirkung für ihre Zwecke erreicht haben. Alle übrigen weltlichen Mächte kannten und kennen nur eine Verbindung mit der lebendigen Bühne: die Polizei. Sie haben nie verstanden, welchen Vorteil sie für das Vaterlandsgefühl und die monarchische Gesinnung hätten gewinnen können, die Epoche des vierzehnten Ludwig ausgenommen, und diese ging in ihrer Wirkung nicht über den Adelskreis hinaus.

Welche Art von Darstellung und welchen Raum schuf nun die Kirche?

Für sie als Oberhirten gab es nur eine Herde von Schäflein: die gläubige Menschheit. Das Individuum konnte sich, als ein selbständiges, dem Banne dieses Geistes nicht entringen. Der einzelne zählte nur als Höriger der Kirche, als ein „Bekenner", und er wendete sich auch als Darsteller nur an Bekenner, welche nicht ihn sahen und hörten, sondern nur die weltumfassende Idee, die der Gegenstand der Darstellung war, welche sie selber erfüllte, durch welche die oft unzähligen Darsteller des Stückes zum Ausdruck gebracht wurde. In diesen großen Aufgaben, die ein gottesdienstlicher Atem durchwehte, deren Aufführungen jahrhundertelang ein eigentlicher Gottesdienst waren, erschien die Menschheit als Darsteller, die Menschheit als Zuschauer.

Nicht eine abgeschlossene Handlung war darzustellen, sondern die Geschichten des Alten und Neuen Testaments zogen in Gruppen und, wenn ich so sagen darf, in redenden Bildern an dem Zuschauer vorüber. Die Erziehung des Menschengeschlechts von der Erschaffung der Welt bis zum

jüngsten Gericht, in Sinn und Auffassung der römischen Kirche war das eine und einzige Stück, das der Mysterienbühne zum Vorwurf diente; der Vorwurf des einzelnen Spiels war immer nur eine Episode dieses Stückes — die erhabenste Handlung steht bleibend in der Mitte desselben: das Werk der Erlösung, die Passion.

Ich muß mich darauf beschränken, dem Leser in gedrängtester Form den Schauplatz des geistlichen Schauspiels zu zeichnen.

Die griechische Bühne hatte nur einen Schauplatz: den irdischen. Mit diesem Schauplatz traten nur zuweilen die im Glauben begründeten Mächte der oberen Gottheiten in Verbindung, die aus ihren olympischen Höhen herniederschwebten, um ein entscheidendes Wort zu reden in den Gang des menschlichen Schicksals, anderseits führte die acherontische Stiege zu den Göttern der Unterwelt.

Aber diese beiden Welten gewannen bei den Griechen keine sinnliche Erscheinung, nicht ihre Oertlichkeit kam zur Wirkung, sondern aus den Wolken oder dem Schlund der Erde kamen die Erhabenen, um eine Sendung zu erfüllen, die heiligen Orte selbst blieben dem menschlichen Auge unerreichbar, nur im Geiste und Gemüte anschaulich.

Die Mysterienbühne hat dagegen drei Schauplätze: Himmel, Erde und Hölle in übereinander aufgebauten Stockwerken. Zu diesen drei Schauplätzen traten zuweilen je drei zu beiden Seiten, welche sich wie die Flügel eines Altars anlehnten, wie sich überhaupt der äußere Eindruck einer solchen Bühne am klarsten in einem mittelalterlichen Altarblatt mit Flügeln versinnlicht.

Frankreich geht in der Aufführung von Mysterien allen andern Ländern voraus, und schon im Jahre 1380 bei dem Einzuge Karls VI. wird einer solchen Aufführung erwähnt, ebenso bei den Einzügen Karls VII. und Ludwigs XI.

Schon 1402 beginnt die Confrérie de la Passion ihre Mysteriendarstellungen in einem festen Hause, und damit nimmt das französische Theater überhaupt seinen Anfang. Allein dies war ein eingeschlossener Raum, auf den Umfang des Saales beschränkt. Wir müssen für unsern Zweck die großen Spiele in den Provinzen aufsuchen.

Man ging sehr geschickt zu Werke, um einen geeigneten Schauplatz für die Szene und die Zuschauer zu schaffen. Anfänglich wurde die Anordnung der Bühne in der Art getroffen, daß die Abteilungen derselben, von denen ich sogleich eingehender sprechen werde, ebenerdig in einer Reihe über den Umfang eines Platzes im Halbkreis aufgestellt waren, an dem einen Ende das Paradies, an dem andern die Hölle, zwischen beiden der weltliche Schauplatz. Diese Anordnung scheint jedoch als eine höchst mangelhafte und beschränkende nicht lange Dauer gehabt zu haben, da die Zuschauer dabei zu sehr im Nachteil waren. Wir haben aber Nachricht von einem großen Spiel dieser Art in Rouen 1474, allwo das Mysterium der Inkarnation und Geburt des Heilandes dargestellt wurde. Es kamen dabei 22 Abteilungen in einer Linie in Anwendung. Man erkannte die Notwendigkeit für den Zuschauer, die ganze Summe der Schauplätze auf einen geringen Raum zusammenzudrängen, den das Auge in seinem Zusammenhang leicht übersehen konnte und der die notwendige Entwickelung der theatralischen Maschinerie gestattete.

Man hatte, solange in den Kirchen und ausschließlich von Geistlichen gespielt wurde, drei Abteilungen übereinander (Himmel, Erde und Hölle). Diese drei Stockwerke behielt man bei einfacheren Spielen, als die Mysterien schon auf Kirchhöfen und Stadtplätzen erschienen, um eine größere Menge von Zuschauern erbauen zu können. Man verfuhr in der Aufstellung sehr praktisch. Man errichtete zum Beispiel am oberen Ende einer bergan laufenden breiten Straße die Bühne und schloß damit dieselbe für den Verkehr ab. Die Hallen und Fenster der zu beiden Seiten stehenden Häuser bildeten die Logen für die vornehmen Gäste, das gemeine Volk stand oder saß die offene Straße entlang. Aus den Fenstern hingen Teppiche, und die ganze Straße erhielt ein dem hohen Feste angemessenes feierliches Aussehen. In den Häusern waren alle Aussichtspunkte bis zu den Dächern hinauf von den Zuschauern besetzt, am unteren Ende der Straße eine amphitheatralisch ansteigende Tribüne.

Bei großen Spielen wurde die Bühne auf großen Plätzen oder im Freien vor den Stadttoren aufgeschlagen.

Es muß ein sehr ansehnlicher Holzbau gewesen sein, der zu einer großen Aufführung erforderlich war, denn eine solche dauerte tagelang und beanspruchte zuweilen mehrere hundert Darsteller. Ebenso wurde für die Zuschauer ein Holzbau aufgerichtet mit aufsteigenden Sitzreihen, und wahrscheinlich als Abschluß der Sitzreihen (wie heute in Bayreuth) gedeckte Logen für die Vornehmen.

Da der Inhalt der Stücke nichts als eine dialogisierte Chronik war, da es keine verbindende Erzählung gab, sondern alles bis ins kleinste vor den Augen der Zuschauer stattfinden mußte und dabei keine Veränderung der Szene in unserer heutigen Art möglich war, sondern die Darsteller sichtbar von einem Orte zum andern wandern mußten, so war eine große Anzahl von Schauplätzen nötig. Es stieg denn die Zahl der Stockwerke zuweilen bis auf sieben, ja sogar auf neun, und diese waren wieder durch Scheidewände in einzelne Oerter geteilt. Zuweilen waren der Orte so viele, daß man mehrere Gerüste nebeneinander aufrichten mußte, deren jedes eine Abteilung des Riesenspiels übernahm und die Zuschauer nötigte, von einem Gerüste zum andern zu wandern. Ein solches Spiel fand in großartigstem Maßstabe zu Angers 1486 statt.

So gingen zum Beispiel die Darsteller aus dem einen Raum, der eine Stadt vorstellte, in den anstoßenden, der Wüste war; wenn die Szene in dem einen Stockwerk zu Ende war, begann ohne Schwierigkeit in einem anden Stockwerk die Fortsetzung; ja, es konnten zwei, drei bezügliche Handlungen zugleich an verschiedenen Orten ersichtlich gemacht und somit der Mangel einer künstlerischen poetischen Technik ausgeglichen werden.

Die einzelnen Stockwerke bedeuteten ganze Länder oder Städte; so waren übereinander Rom, Jerusalem, Judäa, Aegypten. Die Darstellenden verschwanden in dem einen Raum und erschienen in einem andern wieder, wohin sie ihre Reise geführt hatte. Die Unwahrscheinlichkeit war der kindischen Phantasie leicht zu überwinden, und sie war nicht größer als heutzutage, wo wir durch Verwandlung der Szene die verschiedensten und entlegensten Orte anzeigen und doch immer auf demselben Platze bleiben. Ohne eine

selbstverständliche Uebereinkunft ist eben eine Kunst überhaupt nicht möglich.

In Frankreich jedoch, wo man mehr als in einem andern Lande an die Ausstattung wendete, war auch in dieser einfachen Form dem Zuschauer die Illusion sehr erleichtert, denn wenn er mit einem Blick Himmel, Hölle, Paradies, Tempel, Hütten, Paläste, Kerker, Wüste usw. übersehen konnte, so waren alle diese Abteilungen so charakteristisch ausgestattet, daß es für ihn einen besonderen Reiz haben konnte, den Personen von einem Raum in den andern zu folgen.

Die einzelnen Stockwerke waren durch Treppen verbunden und zu ebener Erde ein neutraler Boden, ein Proszenium. Die Hölle im untersten Stockwerk wurde durch ein gemaltes Untier dargestellt, mit praktikablem Rachen, der mit Zähnen versehen und verschließbar war.

Die zweite Form der Mysterienbühne ist die in der Ebene ausgebreitete. Wir besitzen hierüber ein gewichtiges Zeugnis: das zweitägige Luzerner Osterspiel. Im höchsten Grade wertvoll ist der Fund des Luzerner Spiels, weil es uns alle Aufklärung gibt, die wir nur wünschen können. Wir besitzen nämlich die Inszenierung und das Bild der Szene vom ersten und zweiten Tage.

Der Stadtschreiber in Luzern, Renwart Cysat, hat im Jahre 1583 dies von ihm verfaßte Osterspiel in Szene gesetzt.

Das Alte Testament hatte 4119 Verse, das Neue Testament hatte 7946 Verse. Das Spiel wurde auf dem Fisch- und Weinmarktplatz abgehalten, welcher einen Umfang von mehr denn 11 000 Quadratfuß hatte. Der ringsherum laufende Zuschauerraum faßte 1880 Personen, die Stockwerke und Dächer der umgrenzenden Häuser ebensoviel; für den Spielraum verblieben 7524 Quadratfuß. Lange konnte man sich nicht enträtseln, in welcher Art der Zuschauerraum zugerichtet war. Aus Cysats Vorschriften wissen wir nun folgendes: Die Erdgeschosse der den Platz umsäumenden Häuser enthalten durchaus Geschäftsbuden. Diese wurden durch Tribünen verbaut, bis zur Höhe des ersten Stockwerkes, die

Fenster bildeten dann natürlicherweise die Logen, und die Dächer stellten die Galerie vor. Unter diesen Tribünen waren die für die einzelnen Handlungen bestimmten Darsteller zweckmäßig verteilt. Auch die Garderobe für etwaige Umkleidungen wurde da angebracht. Der hochverdiente Forscher Mone hatte aus der weiten Ausdehnung des Platzes geschlossen, daß die Zuschauer mit dem Fortschreiten der Handlung weiter wanderten, um genauer zu sehen und zu hören. Das ist nun nicht der Fall, und aus dieser erwiesenen Tatsache, daß die Zuschauer so viele Teile der Handlung nur sehen, aber den Wortlaut nicht mehr deutlich vernehmen konnten, habe ich mir meine Ansicht über das Verhältnis der Zuschauer zur Darstellung gebildet. Die amphitheatralische Anordnung der Plätze gewährte jedem die Aussicht auf sämtliche „Oerter" in der Mitte des Platzes. Die Sichtbarkeit der Handlung war in dieser Form, sowie in der früher besprochenen, die Hauptsache, das Wort stand in zweiter Linie. Es stimmt dies völlig zu dem Sinn des römischen Gottesdienstes. Es genügt zur Andacht der Versammlung in der katholischen Kirche, daß dieselbe die Handlung der Messe oder des mit reichem Zeremoniell ausgestatteten Hochamtes sieht, das Hören nützt ihr ja auch nichts, denn sie versteht die Sprache nicht, in welcher gesungen und gesprochen wird, sie muß sich an dem äußeren Vorgang erbauen, dessen symbolische Bedeutung alle in der Schule gelernt, wenn auch wenige sie im Gedächtnis behalten haben.

In der Zeit des Luzerner Osterspiels war die Aufführung eines geistlichen Spiels noch eine völlig religiöse Angelegenheit, die wichtigsten Begebenheiten konnte das Volk nur in der kirchlichen Form erfassen, ja diese mußte zum Verständnis ihrer Bedeutung sich in kirchliches Gewand kleiden, auch nachdem die Darstellung nicht mehr von Geistlichen, sondern von Laien bestellt wurde. Die Kirche lieh die Garderobe für die wichtigsten Personen. So trägt zum Beispiel Gott Vater meistens die päpstliche Tiara. Beachtet man nun, daß das geistliche Schauspiel für jede Szene einen besonderen Hof oder Ort hat, so kann man sich den Reichtum und die Buntheit des Nebeneinander bei der ebenen Bühne nur noch schwieriger zu übersehen denken als das gedrängte

Uebereinander der in Stockwerke geteilten Bühne. Nur die allen Zuschauern lebendige Idee, ihre Größe und Heiligkeit war das Band, das so Mannigfaltiges zusammenhielt. Von einer Kunst kann hier nicht die Rede sein, denn die erste Existenzbedingung einer Kunst, die Forderung einer künstlerischen Täuschung, war ausgeschlossen.

Täuschung erfordert Mummerei. Mummerei ist aber dem religiösen Schauspiel gerade entgegengesetzt, denn jeder Darsteller ist hier die wirkliche Person, die er darstellt; das religiöse Schauspiel soll eine Wahrheit sein, nicht ein Schein; die Passion, die Auferstehung begaben sich in Wahrheit. Alle Mummerei, alle Täuschung gehört den weltlichen Spielen an. Alles beruhte in der Gewalt des Stoffes der biblischen Worte, der kirchlichen Weihe und anderseits in der religiösen Begeisterung, dem Lebensinhalt des Mittelalters.

Die Darsteller hatten nur eine symbolische Bedeutung, sie waren nur Figuranten und sind am treffendsten den Figuren mittelalterlicher Bilder zu vergleichen, denen ein Zettel, mit Worten beschrieben, aus dem Munde geht. Treffend nennt Cysat eine Handlung eine Figur. Die Menschen taten und sprachen ja auch nur, was ihnen Heilige, Engel oder Teufel eingaben. Das Individuum, das aus freier Selbstbestimmung handelt, konnte unter diesem kirchlichen Geiste gar nicht gedacht werden, daher war eine Schauspielkunst unmöglich. Auch die bewegteste Szene war nichts weiter als ein redendes Bild.

Wir kommen nun zur dritten Form der Mysterienbühne, in welcher dieselbe ihre Vollendung erreicht hat und die uns glücklicherweise bis auf diesen Tag geblieben ist: zum Oberammergauer Passionsspiel. In dieser Form liegt eine Vereinigung aller Vorteile, welche das antike Theater und die Mysterienbühne aufzuweisen hatten. Sie ist für die Aufführung eines bald episch vorbeiziehenden, bald dramatisch bewegten historischen Vorganges das Vollendetste, das gedacht werden kann. Rechnet man zu dieser alle Schwierigkeiten überwindenden Bühne jene robuste Naivität der Darsteller, welche mit voller Lebensunmittelbarkeit berührt, so ist der unvergeßliche Eindruck erklärlich, welchen dieses Spiel auf

viele Tausende von Menschen ausübt. Ich hatte schon zu zwei Malen, im Jahre 1870 und 1880, die Freude, das Spiel zu sehen, bin also ein lebendiger Zeuge dieses Eindrucks.

Die Einsetzung dieses Spieles stammt aus dem Jahre 1633, allwo die Ettaler Stiftsherren die in geistlichen Darstellungen geübten Ammergauer zu dem Gelübde vermochten, alle zehn Jahre die Leidensgeschichte Jesu darzustellen, um die entsetzliche Pest, welche in der Gegend wütete, abzuwehren. Also wieder dasselbe Motiv wie im Altertum. Im Jahre 1810 wollte ein neu geistlich Regiment in München das Spiel unterdrücken, aber die Könige, denen Bayern so viel zu danken hat, hielten es aufrecht. Damals wurde der alte rohe Text durch den Benediktiner Dr. Ottmar Weiß umgearbeitet und seither in Einzelheiten mehrmals verbessert. Ich kann hier auf das Spiel nicht näher eingehen, sondern will nur auf die ausgezeichnete Schrift Eduard Devrients hierüber verweisen.

Die Breite der unter freiem Himmel stehenden Bühne beträgt gegen hundert Fuß, die Tiefe des Proszeniums fünfundzwanzig Fuß; schon dieses Verhältnis mahnt an die antike Szene. An dieses Proszenium schließt sich in der Mitte der Bühne ein modernes Theater, bedacht und mit einem Vorhang und Kulissen geschlossen, welche unter Umständen geöffnet werden können. An diese Bühne schließt sich links und rechts je ein Haus von einem Stockwerk mit Balkon und Haustüre (links das Haus des Pilatus, rechts dasjenige des Annas), an diese schließen sich zu beiden Seiten des Theaters Torbogen, durch welche man in die Straßen von Jerusalem hineinsieht; das Proszenium ist an beiden Seiten durch geschlossene Wände, mit architektonischen Bogen bemalt, abgegrenzt.

Vor dieser Bühne befindet sich ein schmaler Streifen vertieften Raumes zur Aufnahme des Orchesters, und daran schließt sich ein Zuschauerraum, welcher 6000 Personen faßt. Derselbe besteht aus einem unter offenem Himmel liegenden Parterre, das mäßig amphitheatralisch aufsteigt, und

aus einer bedeckten Galerie. Auch diese Anordnung kommt dem antiken Theater sehr nahe.*)

Diese der Schallwirkung anscheinend ungünstige Anordnung steht nach meiner persönlichen Erfahrung den deutlich sprechenden Personen nicht im Wege, und ich habe beispielsweise den Darsteller des Christus, welcher eine hohe Baritonstimme hatte und natürlicherweise stets langsam sprach, Wort für Wort verstanden, was ich freilich nicht allen Personen nachsagen kann, zumal nicht solchen, deren starker oberbayerischer Dialekt die Deutlichkeit beeinträchtigte. Ich kann mir hiernach wohl deutlich einbilden, wie sich ein guter Sprecher in einem genau nach römischem Muster ausgeführten Holzbau auch einer größeren Anzahl von Menschen völlig verständlich machen könnte. Ein ganz erstaunliches Talent liegt in der Anordnung der Volksszenen und in der geschickten Benützung der hier gebotenen Schauplätze; die Vorteile dieser Bühne sind so groß, daß keine andere Bühne sie erreichen kann; unsere Verwandlungen bleiben unter allen Umständen ein schwerfälliges Mittel und bedürfen doch desselben Zugeständnisses von seiten des Zuschauers, daß derselbe den bleibenden Platz für einen wechselnden nimmt, freilich nur unter der heutigen Forderung, daß ihm die Illusion dieser Veränderung so leicht als möglich gemacht werde.

Denn dem Zugeständnis des Zuschauers beim Passionsspiel, daß er gutwillig die Nacht am Oelberg annimmt, während doch die helle Sonne scheint, steht beim heutigen Theater das Zugeständnis gegenüber, daß er das Licht der Lampen für Sonnenlicht nehme. Dieser Unterschied zählt nicht.

Ich sprach von dem unvergeßlichen Eindruck, den ich von der Zusammenwirkung aller Teile erhalten. Ist es denn eine Kunst der Darstellung, welche diesen Eindruck macht? Nein. Es ist nur ein Künstler dabei zu bewundern, und dies ist der Regisseur, der in jahrelanger Arbeit diesen Zusammenklang hervorbringt. Aber die Wirkung bleibt, dem

*) Infolge der Erbauung der gedeckten Zuschauerhalle mit 4000 Sitzplätzen im Jahre 1900 ist diese Schilderung nicht mehr ganz zutreffend.

Gesetze des Raumes und der Tageshelle, dem Sinn und Zweck des Stoffes entsprechend — eine bildliche Wirkung. Die Bilder der mittelalterlichen Maler werden lebendig, nicht bloß in den gestellten alttestamentarischen Bildern, sondern auch in denen der lebendigen Szene, der Handlung. Seit Jahrhunderten wirken sichtlich Darstellung und Malerei aufeinander.

Die Grundbedingung einer Kunst der Darstellung fehlt: das Aufgeben der Persönlichkeit, die Verleugnung, die Umgestaltung derselben zum Zwecke der Täuschung.

Es kann hier keine Kunst geben, weil es hier keine bezweckte Täuschung geben kann und darf. Hier muß alles wirklich sein, denn es ist ein Gottesdienst, nicht aber eine theatralische Vorstellung. Hierin liegt der springende Punkt, aus dem diese ganze Erscheinung zu erklären ist. Obgleich der römische Gottesdienst sich in mannigfachen Bildern und Handlungen bewegt, kann er doch die erhebende Wirkung eines solchen Spieles nur in den seltensten Momenten und nur unter Zuhilfenahme seines mächtigsten Mittels, der Orgel, erreichen.

Jener geheimnisvolle Vorgang, den wir bei einer vortrefflichen künstlerischen Darstellung in uns erleben, den wir die künstlerische Täuschung nennen, wird durch die Art des Raumes und des Spiels in einen Zustand verwandelt, welchen die Heiligenlegende unter dem Worte „Gesicht", „Verzückung" kennt. Die Erreichbarkeit dieses Zustandes wird nicht etwa verhindert durch den derben oberbayerischen Dialekt, den die Priester, der Pilatus, usw. sprechen; wem nur ein Restchen naiven Sinnes verblieben ist, der wird in einen Zustand von Verzückung geraten, wenn er den armen Mann, den Sohn Gottes, von der ewig gleich bleibenden Dummheit und Roheit durch die Straßen Jerusalems geschleppt sieht von einer Behörde zur andern. In diesem Anblick sagt man sich still: Das Christentum ist eine Tatsache. Und woher diese höchste Wirkung, welche gedacht werden kann? Weil die Personen keine Täuschung beabsichtigen, und ein jeder des Glaubens voll ist: in Jerusalem ist's gerade so zugegangen, und weil er darin vollkommen recht hat.

Freilich kann auch der künstlerisch Gebildete an diesem Spiele sich erfreuen, weil diese Holzschnitzer ein Taktgefühl, einen Kunstsinn an den Tag legen, der mich namentlich in der Darstellung des Heilandes oft mit Staunen und Bewunderung erfüllte. Zweifellos ist dies Spiel die größte Leistung, welche die Mysterienbühne seit ihrem Beginne zustande gebracht hat.

## Das moderne Theater.

Unter allen bisher berührten Verhältnissen der Welt und des Lebens konnte eine Schauspielkunst nicht entstehen. Es bedurfte dazu jener gewaltigen Bewegung, der Wiedergeburt des Christentums in der Rückkehr zum Evangelium, der Einsetzung des Individuums als eines freien, verantwortlichen Wesens, das eine Welt für sich ist: der Reformation. Aus germanischem Boden sproßte der Genius, welcher Begründer, Vollender und ewiges Muster des Dramas der neuen Zeit werden sollte: Shakespeare.

In kaum mehr als einem Menschenalter vollzog sich die Vorbereitung und Vollendung dieser wunderbaren Erscheinung, dieses modernen Sophokles, welcher vor dem des Altertums allen Reichtum jener veränderten Weltanschauung vorausgaben konnte, die uns das Christentum gebracht hat.

Er ist Gesetzgeber im Drama wie in der Darstellung, er erschafft eine eigentliche Schauspielkunst, deren Wesen und Aufgabe er in den ewig geltenden Worten feststellt: „Laßt euer Urteil euren Meister sein: paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an, wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen."

Die Blütezeit des englischen Dramas währt ungefähr vierzig Jahre (von 1580 bis 1620). Die Kürze dieser Zeit erklärt sich aus den ungeheuren Schwierigkeiten, mit welchen Dichter, Schauspieler und die Institutionen des Theaters überhaupt zu kämpfen hatten. Sie lebten nur von der Gunst einzelner großer Barone und von dem Grade der Huldigung, welche sie dem überaus rohen Volke brachten. Ferner in der Querköpfigkeit des Puritanertums. Poet und Schauspieler waren so tief verachtet als nur je in einem Lande, so daß die erste ständige Bühne unter der Königin Elisabeth (erst um 1570 errichtet) außer der Stadt stehen mußte. Unter diesem Druck der Ehrlosigkeit, auf einer jämmerlichen Bühne schuf Shakespeare seine ewigen Muster.

Sir Philipp Sidney sagt über die Beschaffenheit der Bühne folgendes: „Die eine Seite des Theaters ist Asien, die andere Afrika, und dazwischen liegen noch so viele Königreiche, daß jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort sein lassen muß, uns zu sagen, wer und wo er sei, weil man seine Rede sonst nicht verstehen könnte. Mit einem Male kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, daß das Theater einen Garten vorstelle. Nebenbei hören wir, daß ein Schiff auf demselben Platz verunglückt sei, und nun muß das Theater Ufer oder Felsen sein. Nun kommen eilends ein halbes Dutzend Kerle mit Schwertern und Schildern, die ein Kriegsheer vorstellen, hereingelaufen, und wir sollen das Theater für ein Schlachtfeld halten."

Kurz vor Shakespeare war die Bühne gewöhnlich ein turmartiger Bau mit offenem Hof, dem Parterre; die Szene war mit einem Strohdach bedeckt und von Logen umgeben, die auf der Bühne selbst standen. Shakespeare spielte in einem geschlossenen Theater.

Wenn man nun bedenkt, welch reich gegliederte Handlungen auf diesem Raume stattfanden, so muß man wohl sagen, es ist der ärmlichste Apparat, welchen jemals vorher oder nachher ein Dichter für eine große Aufgabe zur Verfügung gehabt. Nur das Herkommen konnte unter solchen Umständen es den Schauspielern möglich machen, ihren Beruf auszuüben, nun gar in jenem idealen Sinn, den die

Stücke Shakespeares erforderten, denn er machte den Gründlingen im Parterre wenig Konzessionen. Dazu war dem Darsteller die Vertiefung in seinen eigenen Charakter, die monologische, wie die dialogische Form unendlich erschwert durch die umsitzenden Kavaliere, welche in Abwesenheit der Königin rauchten und tranken, demnach wohl nicht immer sittsam und still gewesen sein mögen, und der Pöbel ahmte ihnen weidlich nach.

Aber durch die Lebensauffassung und die außerordentliche Begabung Shakespeares und seiner Genossen einerseits und durch die unmittelbare Nähe des Zuschauers anderseits kam zum erstenmal eine wirkliche Schauspielkunst, eine wahrhafte Charakterdarstellung in die Welt. Denn nun sprach der Mensch unmittelbar zum Menschen, das volle, selbständige Individuum erschien, Ton und Ausdruck der Stimme und Sprache, der ganze Körper war genötigt zu vollem menschlichen Ausdruck, und nicht der leiseste Zug des Gesichtes, kein Blick konnte dem so nahe sitzenden, aufmerksamen Zuschauer entgehen. Der Eindruck mußte sich unter diesen Umständen, bei vorzüglicher Kunst zur vollständigen poetischen Täuschung steigern, da der Zuschauer gar nichts an dekorativem Schmuck zu sehen bekam. War das Mysterium auch im besten Falle nur ein redendes szenisches Bild, so gab das englische Theater nun den vollen Menschen ohne jede szenische Beihilfe, und wenn es auch den im Wissen vorgeschrittenen Zeiten nie mehr möglich war oder sein könnte, sich ohne jeden szenischen Apparat zu begnügen, so ist doch mit diesem ersten Erscheinen einer echten Schauspielkunst auch zugleich das unverletzliche Gesetz gegeben, daß sie nur da zu ihrem Rechte kommt und erscheinen kann, wo der szenische Schmuck in zweiter Linie steht. Wehe dem Schauspiel, in welchem die Dekoration den Hauptteil der Illusion übernimmt.

Der Raum hatte aber nur die eine Bedingung erfüllt, den Zuschauer n a h e zu setzen und dadurch dem Ausdruck der Stimme und des Körpers die volle Wirkung zu sichern. Die Anordnung der Plätze war zum ersten Male eine teilweise unrichtige, insofern sich dieselben ü b e r dem Schauspieler befanden in den auf der Bühne befindlichen Logen;

daß sie den Schauspieler umgaben, wäre weniger störend, weil ja kein szenisches Bild vorhanden war. Diese völlig unzweckmäßige Verweisung des Zuschauers in die Vogelperspektive entstand zuerst durch die Aermlichkeit der Bühne, da, wie gesagt, nur die Szene mit dem Strohdach versehen war, die Vornehmen also nur dort untergebracht werden konnten, ja selbst auf der Szene sitzend geduldet werden mußten, denn unter diesen zählte das verachtete Theater ja auch seine reichen und mächtigen Gönner.

Als das Theater gedeckt wurde, setzten sich die Ränge für das vornehme Publikum fort und das Volk blieb im ehemaligen Hofe, nun Parterre genannt, stehen. Das spanische Theater hat dieselbe Anordnung bei offenem Hofe lange behalten.

Es trat also aus Mangel an Raum und bei doch notwendiger Scheidung des vornehmen und gemeinen Publikums an Stelle der amphitheatralischen Ordnung der Sitze, die wir vielfach auch vor der Mysterienbühne treffen, das Uebereinander der Plätze. Dieselbe Ordnung beobachtete man in Frankreich aus ganz gleichen Gründen, und da unmittelbar nach dem kurzen Leben der englischen Bühne, im ersten Dritteil des siebzehnten Jahrhunderts Frankreich die Führerrolle in Sachen des Theaters wie der Mode übernahm, so stimmt von da ab bis zum heutigen Tage jedes unserer Theater auf das genaueste mit dem französischen Muster überein. Ich betrachte sonach diese meinen Lesern bekannte Theaterform, ohne auf ein bestimmtes Haus zu deuten.

In Frankreich wurde erst im Jahre 1748 durch die Aufführung der „Semiramis" von Voltaire die herkömmliche Sitte verdrängt, daß die vornehmen Stutzer, welche diese Auszeichnung bezahlen konnten, auf der Szene selbst ihre Plätze hatten und die Schauspieler oft in der störendsten Weise beengten. Die Proszeniumslogen jedoch blieben bestehen; gewöhnlich zwei Logen für den Hof, tief in die Szene ragend, alsbald architektonisch in eine große Loge verwandelt, oft mit üppiger Profilierung und reichster Ausstattung. Die Fortsetzung der Ränge, den Zuschauerraum umfassend, wurde baulich ausgebildet. Diese Form erlitt im Süden

Europas durch italienischen Einfluß noch eine Verkümmerung, welche wohl noch jeden Architekten in stille Verzweiflung gestürzt hat, ich meine jene Menageriefallen, wie Grillparzer sie nennt: die geschlossenen Logen. Seit mehr als zweihundert Jahren wird diese unserer Kunst so widerwärtige, störende und zuweilen auch verderbliche Anordnung des Zuschauerraumes unentwegt eingehalten. Diese Anordnung wäre von seiten des Schauspielers und aus dem Wesen seiner Kunst heraus nie entstanden — für diese gibt es nur eine zweckgemäße Form: die griechische. Aeußerliche Gewalten allein haben das zuwege gebracht und erhalten es bis heute: Das Königtum und die Gesellschaft.

Diese Theaterform bildete sich aus, als das Königtum in der Person des vierzehnten Ludwig in die Sonnenhöhe seiner Macht getreten war. Dem Herrscher gehörte nach dem Herkommen der nächstliegende Platz, und er gehört ihm noch heute. Zur rechten Hand des Schauspielers war die Loge des Königs, zur linken die der Königin. Was war die Folge? Der Saal erhielt an beiden Flügeln einen baulichen Abschluß in möglichst kraft- und prunkvollen Formen, und zu Zwecken der Hoffeste im Grunde des Saales eine prunkvolle Festloge, welche die langweiligen Linien der Galerie wohltuend unterbrach. Dadurch entstand nun ein zweiter selbständiger Raum, der den Zusammenhang mit der Bühne verlor. Diese ist bis heute im Theaterbau nicht mehr der ersichtliche Zweck, nach welchem alles hinstrebt, sondern der Saal wird sich Selbstzweck.

Dieser Charakter des Baues widerspricht durchaus seiner Bestimmung, denn er steht nur in seinem geringeren Teile, dem Parterre, und den im Grunde befindlichen Galerieplätzen in einer natürlichen Wechselwirkung mit der Bühne. Nur die Macht der Gewohnheit, die Forderung des Geldgewinns, Mangel an künstlerischem Sinn, stumpfe Empfindung der Masse, die nur nach dem Was fragt, nicht nach dem Wie, machen die Dauer einer Sitzeinteilung für die Zuschauer erklärlich, welche in bezug auf den anzuschauenden Gegenstand völlig unsinnig ist.

Ich will damit feststellen: Im Theater hat nur derjenige Platz ein Recht der Existenz, von welchem aus ich den ganzen menschlichen Körper in allen Bewegungen unverkürzt sehen und das Mienenspiel des Schauspielers deutlich wahrnehmen kann; denn darauf beruht jene Schauspielkunst, deren Wesen und Gesetze uns Shakespeare mit aller Bestimmtheit gegeben hat.

Je mehr aber die Sehlinie vom Zuschauer zum Schauspieler sich der Vogelperspektive nähert, desto wertloser und sinnloser ist der Platz. Diese Sehlinie blieb noch erträglich, ihre schädigende Wirkung konnte gemildert scheinen in den Theatern des achtzehnten und der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wo die Rücksichten auf den Hof und dessen Umgebung oder bescheidene Geldverhältnisse nur ein kleines, niedriges Haus erlaubten. Solche Theater, die einen vollen Genuß des Schauspiels ermöglichen, sind beispielsweise: das Residenztheater in München, das alte Theater in Leipzig, das Residenz- und das Deutsche Theater in Berlin, das alte Burgtheater.

Auch das alte, behagliche Bürgertum fand da noch seinen guten Platz. Auf die unteren Schichten wurde keine Rücksicht genommen, aber diese fanden doch auch ihren Genuß, weil das Haus niedrig war. Schlimm waren nur diejenigen daran, deren Plätze der Bühnenwand zu nahe lagen.

Aber in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts änderten sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland. Die Reaktion der fünfziger Jahre wurde durch den Parlamentarismus mehr und mehr überwunden, die bürgerliche Schichte wurde reicher an Zahl und Besitz und suchte natürlich in jeder Form zur Geltung zu kommen, sich als mitherrschende Macht auch in Szene zu setzen und ihren Platz neben den früheren Gebietern zu fordern. Im Theaterbau brachte es sich zum Ausdruck in der pomphaften Anlage des ersten und zweiten Ranges, welche die beiden nachfolgenden Galerien in eine widersinnige Höhe drängte.

Als aber nach dem großen Kriege viele Städte und Gemeinwesen mächtig und reich wurden, wollten sie ihre Herrschaft doch auch genießen, ihr Selbstbewußtsein, ihre Bedeutung sich gegenseitig vor Augen stellen.

Wo gäbe es nun einen geeigneteren Ort zu solcher Parade als den Saal des Theaters, wo die Damen so bequem zur Schau sitzen, „ohne Gage mitspielen", aber leider in so übermächtiger Rolle, daß die Muse dahinten auf den Brettern zur dienenden Magd wird, wo sie Herrscherin sein sollte, deren Worten man aufmerksam zu lauschen hat.

Man begann Häuser von riesigen Dimensionen nach der Höhe zu bauen in der hergebrachten unsinnigen Form, und von den Städten wurde die sinnlose Forderung gestellt, den Fassungsraum nach der Bevölkerungszahl zu messen, was bei solcher Anordnung der Sitze nur zum Schaden der Kunst und des Zuschauers geschehen kann.

Also erst das Gebot der gefüllten Kasse — dann Rücksicht auf die Masse.

Die Eitelkeit der städtischen Verwaltungen, die Prunksucht zwingt die Baumeister zu den grausen Verirrungen, welche allerorten emporwuchern. Zudem verfolgt das arme Schauspiel in so vielen wichtigen Städten der alte Fluch, mit seinem Todfeinde, der Oper, in ein Joch gespannt zu werden. Denn ein solches Haus wird natürlich immer im Hinblick auf die Oper gebaut, und die Wonneschauer eines hohen C kann man ja auf den unmöglichsten Plätzen genießen. Durch alle diese Umstände und gesellschaftlichen Einflüsse, welche gar nicht nach der Kunst fragen, sind die Theatergebäude Ausstellungsräume von und für Architekten und prachtliebende Reiche geworden, welche dahin kommen, um in einem ihrer würdigen, glänzenden Raume vor allem sich selber sehen zu lassen.

Man muß also die Baumeister der Neuzeit ob ihrer Sünden gegen die dramatische Kunst entschuldigen, denn diese steht ja den Auftraggebern in zweiter Linie, und zweien Herren kann man nicht dienen. Was könnten die vereinten Meister der Theaterbaukunst Fellner und Helmer leisten, müßten sie nicht die Fesseln des Herkommens, der herrschenden Gesellschaft tragen! Nicht genug kann der Schauspieler diesen Meistern danken, daß sie, bei solcher Einschränkung, der darstellenden Kunst so viel Wirkung zu sichern wissen. Sie erreichen dieselbe dadurch, daß sie sich möglichst der Anlage des antiken Theaters nähern, die in den oberen Rängen

befindlichen Sitzplätze von der Szenenwand tunlichst entfernen. Das Widernatürliche in der Anlage der übereinander aufgestapelten Galerien ist immer fühlbarer geworden durch einen Fortschritt unserer Tage: durch die Entwickelung des szenischen Bildes.

Durch den bildenden Einfluß der Museen, der täglich sich mehrenden Kenntnisse alter Kulturen ist dasselbe zu überreicher Ausbildung gekommen. Bei den Anforderungen, welche, um ein treffendes Wort des Grafen Schack zu gebrauchen, die „massige" Phantasie der Jetztzeit an theatralische Illusion stellt, sollte man meinen, die Gesellschaft würde den passendsten Raum fordern, um sich recht ersättigen zu können und alle Schaulustigen zu befriedigen. Aber dann freilich könnte sie sich an ihrem eigenen Anblick nicht ergötzen, und so ist denn der unnatürliche Raum noch immer möglich.

Die unberufenen Mächte, welche den Bau an den meisten Orten bestimmen, die Unkenntnis und künstlerische Gleichgültigkeit der beschließenden Personen zwingen die Baumeister zu einer unverhüllten Geringschätzung jener Kunst, welcher die ihrige dienen sollte. Für sie ist das Schauspiel Nebensache. Fassade, Treppenhaus, Foyer und prunkvoller Saal ist alles, was sie einem hohen Adel und reichen Bürgertum bieten müssen; wirken diese Teile des Hauses überraschend, bestechend im blendenden Glanz elektrischer Flammen, so ist ihre Aufgabe gelöst, ihr Ehrgeiz befriedigt. Die Komödianten mögen zusehen, wie sie dahinten mit ihrem Handwerk zurecht kommen. Was kümmert das die „Gesellschaft" und somit auch den Baukünstler! Zu dem kommt oft die oben erwähnte unsinnige Forderung manches Gemeinwesens oder hohen Behörde, bei solcher Anordnung des Baues den Fassungsraum des Hauses mit der Ziffer der Bevölkerung in Einklang zu bringen. Diese Vorschriften erzeugen jene turmartigen Säle, in welchen ein großer Teil der Zuschauer (nicht immer der schlechteste) gezwungen ist, den Schauspieler in einer unmöglichen Sehlinie zu betrachten.

Die Ersichtlichkeit und Eindringlichkeit mimischer Kunst hängt aber von der möglichst kurzen und natürlichen Seh-

linie ab. Nimmt man dazu die heutige außerordentliche Ausschmückung des szenischen Bildes, so ergibt sich mit unabweisbarer Notwendigkeit die Forderung einer Saalkonstruktion, welche jedem Zuschauer den Einblick in die volle Tiefe der Szene, und die unverkürzte Gestalt des Darstellers gewährt.

Welche Konstruktion des Saales ist denn nun die allein natürliche? Mit vollster Ueberzeugung antworte ich auf diese Frage: Die antike Form unter Berücksichtigung des Einblicks der heutigen tiefen Szene.

Dieses einzig richtige Theater zu bauen, ist bisher nur der unglaublichen Energie und dem unerhörten Glück eines einzigen Mannes gelungen: Richard Wagner mit Sempers Hilfe. Das Wagnertheater in Bayreuth ist das einzige Haus, das ausschließlich und in vollem Maße der Kunst dient.

Wodurch ist es das zweckdienlichste? Weil es der Ausschnitt eines antiken Theaters ist, daher vollen Einblick in die Szene gewährt. Der Fürstenloge gab Semper den höchsten Platz im Hintergrunde, alle Sitzreihen überschauend. Der Charakter der hier vorzuführenden Werke, die Bestimmung dieses Theaters als Festspielhaus bestimmte die Form.

Das Schauspiel würde die antike Form für seinen Zweck weit reicher ausbeuten können. Alles hängt von dem Winkel ab, in welchem die auffsteigenden Sitzreihen zur Fläche des Proszeniums stehen. Ohne irgend eine störende Loge schließen die untersten Reihen an die Szenenwand und entfernen sich auffsteigend von derselben nach Maßgabe der Sehlinie.

Dieser Kreisausschnitt mit amphitheatralischer Sitzordnung böte vollen Genuß für Aug' und Ohr allen jenen Zuschauern, welche um der Dichtung und Darstellung willen das Theater besuchen. Nach meiner Meinung wird diese dem Schauspiel einzig natürliche Form, die der Genius des Griechenvolkes im Aufgang der dramatischen Kunst entworfen, auch in Zukunft herrschen, weil sie zugleich dem künstlerischen Zweck und der gesellschaftlichen Ordnung entsprechen wird, denn sie ist die Form des Volkstheaters.

Aus religiösen und staatlichen Gründen nahm im Altertum das ganze Volk am Schauspiel teil, denn dem

Armen zahlte der Staat den Eintritt. Der Umfang der Sitzreihen konnte ins Ungeheure anwachsen, denn es gab keine Schauspielkunst in unserm heutigen Sinn. Der Vorgang und das vernehmbare Wort war alles, was man suchte.

Für das römische Spektakel- und Ausstattungsstück konnte es gleichfalls keine geeignetere Form geben.

Das Mittelalter wendete auf öffentlichen Plätzen für die Mysterienbühne die ohne Unterbrechung aufsteigende Sitzordnung an und näherte sich der Neuzeit nur in dem Falle, wenn die Bühne am Ende einer Straße im Innern der Stadt aufgestellt war und die Fenster der Häuser die Logen bildeten.

Die Neuzeit bringt in England und Frankreich eine aus Italien stammende Form des Zuschauerraums, in welchem die gesellschaftlichen Klassen streng getrennt sind. Im Altertum waren diese nur dadurch getrennt, daß den Behörden, den Mächtigen und Reichen die vordersten Reihen gehörten und das Volk hinter denselben die höher gelegenen Plätze einnahm. Aber alle hatten dieselbe Richtung gegen die Szene. Diese war als alleiniger Zweck dadurch gekennzeichnet.

Unter der absoluten Monarchie der Neuzeit wird aus den ansteigenden Sitzreihen ein Parterre, welches allein die natürliche Stellung des Zuschauers zur Bühne bewahrt. Die abgeschlossenen Räume, welche wie Tierkäfige aussehen, umschließen als erster und zweiter Rang den Zuschauerraum. Diese fehlerhafte Anordnung wird festgesetzt, als die allein geltende eingeführt durch Ludwig XIV. und die ihn umgebende Adelsgesellschaft. Von da ab wird in der Anordnung des Raumes der Kunst die untergeordnete Stelle angewiesen; die erste Stelle nimmt der Zuschauer ein, „die Damen geben sich und ihren Putz zum besten". Das allherrschende Frankreich gilt dem übrigen Europa als höchstes Muster und wird von der Adelsklasse festgehalten. Der Geburtsadel wird vom Geldadel abgelöst. Dieser bewahrt die alte Form. Die Masse hat also vom Ende des sechzehnten bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts noch keine Bedeutung, im Bau wird auf dieselbe keine besondere Rück-

sicht genommen. Dieser Umstand bringt der dramatischen Kunst einen großen Vorteil.

Wer dieselbe recht genießen, wer ihrer tiefen Wechselwirkung auf den Zuschauer inne werden will, darf keinen zu weiten, zu hohen Raum wollen. Im vorigen Jahrhundert und im ersten Drittel des jetzigen hat es weder im tonangebenden Frankreich noch in Deutschland große Räume für das Schauspiel gegeben. Diese entstanden erst mit der Ausbreitung der Oper an jenen Orten, welche mit der Sehnsucht nach Prunk und Ohrenschmaus doch nicht die Mittel verbanden, der Oper einen besonderen Raum zu schaffen.

Wer die Literatur dieser Zeit mit kundigem Sinne betrachtet, von Racine und Molière bis auf unsere Tage, dem wird sich die Notwendigkeit eines bescheidenen Raumes aufdrängen. Die beiden Genannten, welche mit Corneille das moderne Theater schufen, sprechen eine Sprache, welche beim Darsteller wie beim Zuschauer die größte Feinheit des Sprachgefühls erforderte. Auf dem Gebiete des Trauerspiels herrschten Könige und Heroen, es lag demnach ein besonderes Gewicht auf der Bewegung des Körpers. Mag uns diese Bewegung noch so konventionell und akademisch erscheinen, diese Vornehmheit, diese Wichtigkeit des körperlichen Ausdrucks und Gebarens war jener Gesellschaft natürlich und war nur in der Nähe zu bewundern. Das Theater war ja nur für diese auserwählte Gesellschaft da.

Die Franzosen sind gewissenhafte, ausgezeichnete Handwerker und Lehrer; welche Sorgfalt sie an die Uebung und Vollendung des Handwerks wenden, lehren ihre Vorschriften und Memoiren bis zum heutigen Tage. Alle diese Vorzüge konnten sich nur unter der Bedingung eines bescheidenen Raumes entwickeln. In Deutschland sprachen Ekhof und Schröder rundweg aus, daß wahre und überzeugende Menschendarstellung in einem Hause unmöglich ist, in welchem man nicht mit Leichtigkeit dem mimischen Ausdruck folgen kann. Diesem kann der Zuschauer nicht folgen, wenn die richtige Sehlinie zu lang ist, denn der Gesichtsausdruck wirkt nur auf eine beschränkte Entfernung und läßt jenseits dieses Punktes gleichgültig, kalt. Je mehr sich die Sehlinie der Vogelperspektive nähert, desto wirkungsloser wird die

Mimik. Aber dieser aus der Natur dieser Kunst kommende Anspruch auf den angemessenen Raum bestand nicht allein, wie manche leider oft tonangebende Laien zu glauben scheinen, für die damalige stilisierte Gebärde. Dieser Anspruch besteht mit weit höherem Anrecht für die charakterisierende Gebärde; diese erscheint in dem um ein Jahrhundert vorauseilenden England mit Shakespeare und tritt in Frankreich auf, als sich der Bürger in die Literatur und auf die Szene drängt. Ein gemeinverständliches Leben im Denken, Empfinden und Gebaren wendete sich jetzt an das im Zuschauerraum zahlreicher gewordene Bürgertum. Seelische Konflikte dieses Kreises und Standes schaffen die Vorwürfe für die Schauspielkunst, in welcher sich Schröder auf deutschem Boden zum höchsten Muster und Vorbild emporringt. Dieses Nachbild des wirklichen Lebens, künstlerisch gestaltet, bleibt von da an der Inhalt der Bühne. Der Leser wird mich verstehen, wenn ich ihn auf die Stücke Lessings, auf eine Gestalt wie den Musikus Miller verweise. Aber die Forderung eines entsprechenden Raumes, der den Zuschauer der Bühne möglichst nahe bringt, wird durch die Literatur immer dringender. Das Leben der europäischen Menschheit ist im Laufe dieses Jahrhunderts immer komplizierter geworden, somit auch eine im Laufe der Zeit richtig komponierte dramatische Gestalt. Dieses bunte, oft auch durch Ueberwucherung des Gedanklichen blassere Gewebe kann in einem zu weiten oder gar zu hohen Raum nicht sichtbar gemacht werden. Für den denkenden Zuschauer liegt das Interesse in dem Gang zur Katastrophe, nicht in dieser selbst, die auch den Gemeinen packt, der nur auf sein dumpfes Empfinden angewiesen ist. Der begabte Schauspieler von heute muß dem Zuschauer die reichen Fäden des Gewebes aufweisen können. Je innerlicher das Leben einer Gestalt wird, um so deutlicher muß der Schauspieler werden, damit er den Denkfaulen zwingen kann, ihn zu begleiten; diese Arbeit erfordert eine erhöhte Anspannung seinerseits, denn in einem vollen Schauspielhause sind im günstigsten Falle zwei Dritteile denkfaul. Nehmen wir dazu noch einen Dichter, dessen Eigenart es ist, mehr als die Hälfte dem Schauspieler zu überlassen, wie dies bei

Ibsen der Fall ist, wie sollen seine Werke verständlich werden in einem zu weiten Raum? Es erfordert eine außerordentliche Technik im mimischen Ausdruck, um das Unausgesprochene in Ibsen anschaulich zu machen, von einem Gedanken zum andern hinüber zu führen. Er stellt durch die Methode seiner künstlerischen Komposition dem Schauspieler ganz enorme Aufgaben. Den Reichtum dieses Dichters kann nur ein begabter Schauspieler und nur dann aufweisen, wenn der Zuschauer auch die leiseste Bemerkung vernehmen und jedem vielsagenden Blicke folgen kann.

Je mehr sich die dichterische Darstellung von dem äußeren Geschehnis nach innen wendet und in die Tiefen der Brust hinunterleuchtet, desto deutlicher und zugleich zarter, sinnreicher, gedankenreicher müssen Ton und Gebärde des Schauspielers werden. Könnte man doch alle Zuschauer in die erste Bank setzen, um dessen recht inne zu werden, was der Dichter ihnen durch einen ebenbürtigen Darsteller zu sagen hat. Diesen Geheimnissen muß man lauschen, sie können nicht in den weiten Raum hinaus geschrien werden.

Wenden wir uns nun vom Saale zur Bühne. Je weiter, je höher der Bühnenraum, desto leerer, machtloser, äußerlicher wird er. Mit jedem weiteren Quadratmeter Leinwand sinkt die Innerlichkeit, die Poesie des Vorganges. Die Weite sammelt nicht, sie zerstreut. In einem solchen Raum kann man die heutigen, von so vielfachen Interessen erfüllten Menschen nicht zwingen, nicht in den Kreis des Dichters bannen. Diese Erfahrung haben wir in Wien an einem großen Beispiel schaudernd selbst erlebt, wenn wir die ungeheure, erhebende Wirkung des „Faust" auf dem kleinen Burgtheater mit dem Eindruck vergleichen, der von der marmor- und goldstrotzenden Richtstätte der Kunst, dem neuen Burgtheater, in derselben Dichtung ausgeht. Und die furchtbarste Wirkung eines solchen Baues liegt darin, daß er durch seine Kostbarkeit und Lebensdauer ganzen Generationen das Verständnis, den so beglückenden, tief wirkenden Genuß dramatischer Kunst vernichtet. Wer als junger Mensch in solchen Räumen dieser Kunst zuerst begegnet und längere Zeit begegnen muß, kann keine Ahnung

davon haben, was dieselbe ist und was sie vermag. Solche Theater sind eine verdammenswerte Sünde, ein an der Volksseele begangenes Verbrechen. Hat sich ein Publikum erst an ein solches Haus gewöhnt, so merkt es nicht mehr, daß es statt lebendiger Menschen von den zweckwidrig geordneten Plätzen aus nur redende Puppen sieht. Es wird die Brutstätte der Mittelmäßigkeit, an welcher der „haarbuschige Geselle" den natürlichen Schauspieler, der die Bescheidenheit der Natur in Ton und Gebärde verkündet, leicht besiegt.

Wir haben gesehen, daß die jeweilig herrschende Gesellschaft den Raum nach Rangklassen geordnet hat. Können wir nach solcher Erfahrung annehmen, daß die Zukunft, in deren Morgendämmerung wir leben, diese Form beibehalten wird? Schwerlich. Man wird zur demokratischen Anordnung des griechischen Theaters zurückkehren, welche jedem Zuschauer den gleichen ungeschmälerten Einblick in die Szene gewährt. Dem Reichen und Mächtigen wird wohl auch hier der Vorrang bleiben, denn er wird den besten, der Szene nächst gelegenen Platz behaupten. Das wird sich auch im sozialen Staate nicht ändern. Allenthalben wird von Volkstheatern geredet. Die seit zwanzig Jahren in Uebung gekommenen Darstellungen zu billigen Preisen verschaffen zwar den Handelsleuten auf diesem Gebiete an einem Tage zwei Einnahmen, aber ein Volkstheater im wahren Sinne ist damit nicht geschaffen. In einem solchen muß jedem Zuschauer ersichtlich der möglichst gleiche Anteil gegönnt sein und darf nur ein geringer Unterschied des Preises zwischen dem nächsten und dem entferntesten Platze bestehen. In einem solchen Theater wird selbst der Arme ein Großes voraus haben vor den Reichen in den heutigen Logentheatern: er wird ungestört das ersehnte Vergnügen, die gesuchte Erhebung im Anblick des Stückes genießen, denn der einzige Zweck, dem ein solcher Raum gewidmet ist, bleibt die Kunst. Bauet in volkreichen Städten neben euren Prunksälen, in denen ihr euch selbst beäugelt, einfache Theater nach griechischem Muster, und ihr werdet weise und gerecht handeln, indem ihr dem täglich um sein Dasein ringenden ärmeren Mitbürger leicht erreichbar macht, was

allein das Leben jedes besseren Menschen erheitern und erheben kann — die Kunst. Auch die Gesellschaft der Zukunft wird sich ihren Raum schaffen, in welchem allein die Aristokratie des Geistes, die in jeder Schichte des Volkes lebt, ihren natürlichen und berechtigten Platz suchen und finden wird, das heißt die Besten des Volkes, für welche allein der Segen der Kunst vom Himmel herab kommt.

## Theaterzensur.

**Offener Brief an den Herausgeber der „Deutschen Revue" (1901).**

Hochverehrter Herr und Freund!

Sie beehren mich, als einen mit dem Theater innig Verwachsenen, mit der Frage nach meiner Meinung über die Theaterzensur und deren Berechtigung, nachdem sich schon so viele beachtenswerte, geltende Stimmen in Artikeln der Berliner Tagespresse sowie in andern großen Zeitungen darüber vernehmen ließen, welche zum geringen Teil für, zum weit größeren Teil aber gegen das Amt der Zensur eintraten.

Ich kann mir nicht im entferntesten nach so viel Verständigem, das wir gelesen, ein letztes, entscheidendes Wort anmaßen, einen das ganze Thema umfassenden Aufsatz bieten, der den Gegenstand geradezu erschöpfte und als unwidersprechlich bestimmend angesehen werden müßte. Aber wenn ich solches auch vermöchte, bliebe in unserem Falle meine Weisheit völlig akademisch, denn es stünde mir ja nicht die Macht zur Seite, dieselbe ins Leben zu rufen, und die betreffenden Ressortbeamten würden mich wie die andern auslachen. Ein Bureaukrat gehorcht einem Machtbefehl, aber keiner außer seinem Kreise entstandenen Ueberzeugung. Erlauben Sie mir daher, für meine Antwort die bescheidenere Form des Briefes zu wählen. Das ist die Mitteilung einer persönlichen Meinung ad personam und kann keinen Anstoß erregen. Ich habe eine zu hohe Meinung von der Bedeutung der Schaubühne, von der ihr zugehörenden Stellung im Staat, um nicht mit der Anschauung vieler meiner jüngeren Zeitgenossen im Widerspruch

zu stehen und von jedem Assessor belächelt zu werden. Darum lassen Sie mich mit Ihnen über dies wichtige Thema nur vertraulich plaudern.

Es ereignet sich, wenn ich nicht irre, seit der Wiedererstehung des Reiches zum drittenmal, daß die Vertreter und Gesetzgeber des deutschen Volkes die bildenden Künste, die Dichtkunst und Schauspielkunst als integrierende Faktoren im Kultur- und Staatsleben der Gegenwart ins Auge faßten, ihren Meinungen zum Teil auch gesetzlichen Ausdruck gaben.

Bald nach der Gründung des Reiches erklärten sie die Theaterfreiheit, das heißt: jede Stadt kann so viel Theater bauen, als ihr beliebt, und jeder, dessen Dokumente gewissen bescheidenen, gesetzlichen Bedingungen entsprechen (wenn er nur noch nicht im Zuchthaus gesessen), kann dieselben dirigieren. „Freie Konkurrenz! Dabei wird die Literatur und die Kunst nur gewinnen!“ Diesen Jubelruf habe ich damals in vielen Blättern gelesen. Also ein „freies Gewerbe“ mit Theaterstücken. Zur genaueren Einreihung hätte der Reichstag damals gleich verfügen sollen: das Theater gehört in die Rubrik: „Gemischte Warenhandlung“, wie man bei uns in Oesterreich so häufig lesen kann.

In richtiger Konsequenz solcher Anschauung reihten die Volksvertreter einige Jahre später das Theater in die Gewerbeordnung ein, und die bureaukratische Welt, darunter ein Minister Herr v. Köller, wunderte sich und beklagte im Landtag, daß die Früchte der „freien Konkurrenz“ nicht so wohlschmeckend waren, als man in seinen Kreisen erwartet hatte.

Endlich, da sie bei den zeitweiligen Abwegen der dramatischen Literatur, bei den bedenklichen Strömungen in der Wahl der Stoffe die Geister nicht mehr bannen können, die sie selbst gerufen, verlangen sie nach größerer Strenge und Erweiterung in der Handhabung des uralten Mittels „der Zensur“, natürlich in der Hand von Polizeibeamten.

Ich habe schon früher in dieser Zeitschrift Gelegenheit zu der Bemerkung gehabt, daß keine der gesetzgebenden oder Exekutivmächte im Staat das Recht hat, sich zu beklagen, da ja nach Anschauung derselben „die Kunst“ ein Artikel

des Gewerbes ist — das gilt namentlich von der dramatischen Poesie und Darstellung. Ein kleiner Bruchteil der Nation mag diese Anschauung bedauern, aber die Mehrzahl ist offenbar für die sogenannte „Freiheit der Kunst".

Dieselben Klagen, welche im Februar dieses Jahres im Parlament laut wurden und die Notwendigkeit einer Zensur erwiesen, sind vor sechs Jahren (21. Februar 1895) im preußischen Landtag erhoben worden.

Stimmführer der rückwärts Steuernden war damals Freiherr v. Heersmann; er richtete im Namen seiner Gesinnungsgenossen an den Minister v. Köller die Bitte: den theatralischen Aufführungen, welche Angriffe auf Religion, Sitte oder andere staatlich bedenkliche Tendenzen enthalten, schärfer entgegenzutreten als bisher; man gestatte, warf er der Regierung vor, die Verhöhnung von Religion, Ehe und Sitte, wie es nie früher in Deutschland zulässig gewesen. Unser Theater sei herabgesunken von einer Stätte höherer Bildung zu einer Stätte der Darstellung der Unsitte. Es würden stellenweise auch Gedanken in der Bevölkerung angeregt, die auf den Umsturz des Staates und der Gesellschaftsordnung abzielen.

Der Herr Minister v. Köller gab damals zu, daß die Theater das, was sie sein sollten: „die Bildungsstätte zur Förderung der Sitte, alles Guten und Edlen", schon lange nicht mehr sind.

Heute lassen sich dieselben Klagen, und zwar in der gesetzgebenden Versammlung, vernehmen.

Ich stimme völlig mit den konservativen Herren überein, was die sittliche Seite vieler heutiger Theater betrifft, will sagen, alles das, was bezüglich der geschlechtlichen Verhältnisse der Gesellschaft dort dargestellt und vorgetragen wird.

Wir ersehen aus der einschlägigen Literatur, daß die Schamlosigkeit der Stücke und der Darsteller schon in der römischen Kaiserzeit nicht nur zuweilen entehrende Strafen im Gefolge hatte, sondern die Verachtung der gesamten guten Gesellschaft nach sich zog und anständige Frauen das Theater nicht besuchten. Man sagt, sie seien heutzutage weniger streng, wenigstens zuweilen. Der Staat war da-

mals noch nicht darauf bedacht, seine Untertanen im Theater moralisch zu erziehen, sondern die Gesellschaft selbst übte die wirksamste Zensur, indem sie derartige Schaustellungen für die Oeffentlichkeit als untauglich, abstoßend und edlerer Menschen unwürdig von sich wies und das Theater als ein unanständiges Haus nicht besuchte. Jedenfalls war die Zahl derer, die solche Meinung nicht teilten, eine genügende, um die ungeheuren Räume der damaligen Theater zu füllen.

Verfuhren aber anständige Menschen der heidnischen Welt in so strenger Art, so ist es nicht verwunderlich, daß die emporkommende römische Kirche ihren Gläubigen den Besuch des Theaters, als eines sittlich verworfenen Ortes, streng verbot und durch ihre Stimmführer, unter vielfacher Berufung auf Aussprüche der Kirchenväter, ein weithin tönendes Verdammungsurteil über das Theater aussprach.

Nach und nach wurde der Begriff des „Theaters" mit solchen Ausschreitungen auf sexuellem Gebiet derart verquickt, daß die Vorstellung eines schandvollen Ortes mit demselben verbunden blieb, selbst als das römische Reich verschwunden war und die römische Kirche die Weltherrschaft antrat. Dieser Stempel bleibt aller dramatischen Darstellung so fest aufgedrückt, daß nach jahrhundertelangem Verschwinden derselben im letzten Dritteil des Mittelalters das Vorurteil gegen dieselben auflebt, als sie sich heiliger Gegenstände bemächtigt. Es war ja natürlich, daß im Schoß der Kirche selbst der Gedanke aufkam, welch außerordentlichen Eindruck die lebendige Darstellung so vieler Ereignisse in der heiligen Geschichte auf die gläubigen Seelen hervorbringen müßte, und die Diener der Kirche selbst wurden die ersten Darsteller solcher Stoffe im Raum der Gotteshäuser.

Nachdem aber infolge der tiefen Wirkung die geistlichen Spiele, textlich sehr erweitert, eine große Anzahl spielender Personen erforderten, Profane herbeigezogen, der Schauplatz auf den offenen Markt verlegt werden mußte, und dadurch Tausende von Zuschauern teilnehmen konnten, stieg in beschränkten geistlichen Köpfen das alte Vorurteil gegen diese Kunstform wieder auf, sie eiferten gegen eine solche Art der Vermittelung und nannten dieselbe Profanierung der

Geheimnisse der Religion. Diese eifernden Einwände verschwanden aber, als die klugen Jesuiten sich dieses Mittels bedienten, um Episoden der heiligen Geschichte lebendig und wirksam im Bewußtsein der Gläubigen zu erhalten.

Als nach dem Ausgang des Mittelalters die Monarchie emporkam, den Klerus, den Adel, den Richterstand, das Bürgertum als integrierende, doch immer als Teile des Staates, demselben untergeordnet, in ihren Kreis einschloß und das Theater, welches in Form reisender Gesellschaften der Unterhaltung der mächtigen Reichsbarone gedient hatte, endlich als festgefügte Institution dem Glanz königlicher Hofhaltung dienen mußte, änderte sich die Stellung des Theaters. Erst waren freilich aus Spanien und Italien obscöne, aber auch scharf satirische Darstellungen auf die französische Bühne gekommen. Sie wurden von den Franzosen mit Freuden aufgenommen, von dem lebhaften Naturell und in einer Sprache, die auch das Unmögliche an Laszivität durch Form, Geist und Klang schmackhaft zu machen weiß, auf das Theater gebracht. Das Volk johlte, und die feine Gesellschaft, welche in den Umgangsformen das Muster Europas geworden war, sittlich aber immer tiefer sank, vergnügte sich nach ihrem angeborenen Sinn der Leichtfertigkeit und Rücksichtslosigkeit.

In zahlreichen Schriften predigte die Geistlichkeit gegen die Verführung der Jugend, die von der Bühne ausgeht, und darin hatte sie recht. Unrecht hatte sie nur darin, daß sie stets den Versucher anklagte, ohne dem verführten Volk ihrerseits eine geistige und sittliche Bildung zu geben, welche es gegen diesen verderblichen Einfluß weniger empfänglich machen konnte.

Solche Stärkung schöpft ein Volk aber nicht aus der Fastenpredigt. Immer ist aber in diesen Klagen der Geistlichen nur von dem Sexuellen die Rede.

Die Monarchie steigt im 16. und 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. zur höchsten Macht empor. Inzwischen hat aber auch die Reformation den ganzen Boden Europas umgeackert, die tiefe, mittelalterliche Finsternis in den Köpfen gelichtet, die Gedankenlosigkeit und Gleichgültigkeit

in religiösen und ethischen Dingen aufgerüttelt. Die Talente der Franzosen und Italiener brachen in den Satiren und Farcen hervor. Da wurde es ernst. Durch Spott und scharfes Urteil, durch beißenden Witz in den wundesten Punkten getroffen, schnellten die Stände empor. Die angesehenen Mitglieder der Kirche schrien über Verhöhnung der „Religion". Bei diesem Kunstgriff, die oft sehr materiellen Interessen der Kirche und der Geistlichen „Religion" zu nennen, sind sie bis zum heutigen Tage geblieben, weil die überwiegende Mehrzahl unwissender und beschränkter Menschen dadurch sehr erschreckt wird.

Das Königtum und seine jeweilige hohe Bureaukratie schrie ebenfalls, denn Beamte und Adelige hielten sich ja für von Gott und der Natur bevorrechtete Stände und konnten eine Kritik ihres Treibens, ihrer angeblichen Vorrechte nicht dulden, denn kein herrschender Stand blieb in den Farcen ungeschoren. Die Zeiten hatten sich aber schon insoweit gebessert, daß man die dramatischen Frevler an der Kirche oder dem geheiligten Königtum nicht öffentlich verbrennen, höchstens henken konnte; doch hatten sie ihre Gefängnisse, und die Korrektion unbequemer Aeußerung in Schrift oder Wort sah damals noch sehr brutal aus. Das war die Zensur nach dem Geschmack und den Machtverhältnissen der damaligen Zeit. Sie erwacht mit der ersten freien Aeußerung der Geister, und ihre Erscheinung ist furchtbar und zermalmend. Dennoch hieben die Farcen des 16. und 17. Jahrhunderts blutige Streiche. Kein Stand entkam ihnen. Die Priester, die Adligen, die Magistrate, die Bürger, die Bauern, ja selbst die Herrscher mußten diese Geißel kosten. Dann fuhr einmal das Parlament dazwischen und verfolgte die Schreiber und Komödianten mit Rutenstreichen, Gefängnis und Verbannung. In der Zeit, da das Königtum auf den Gipfel seiner Macht gekommen war, gewährt es einen drolligen Anblick, zu sehen, wie sich der König zuweilen ergötzt, wenn sein Beamten- und Richterstand gezaust wird, und wie er dieselben ruhig geißeln läßt. Das pikanteste Denkzeichen dieser Zeit ist jedenfalls das Vorspiel zur Aufführung des „Tartuffe", das die Frommen in Staat und Hof spielten, und das geistvolle Wortspiel

Molières gelegentlich dieses Verbots, Monsieur le Président ne veut pas, qu'on le joue.

Das 18. Jahrhundert bringt in der ersten Hälfte wieder viele Klagen von Geistlichen wie Laien gegen das Theater. Geradezu kleinlich, kindisch, unbegreiflich ist die Schrift, welche Rousseau gegen dasselbe richtet. Er bekundet darin einen völligen Mangel an künstlerischem Sinn und Verständnis; ohne den verbürgten berühmten Namen des Verfassers würde man in dem Autor einen beschränkten Landpfarrer vermuten. Marmontel hatte das Theater gegen diese Angriffe verteidigt, eine Aufgabe, die ihm allerdings bei so albernen Anwürfen nicht schwer war. Wir finden aber noch keine tiefen Ideen, die sich auf dem Theater kundgeben, und ungefähr bis zum Jahr 1770 liegt der Hauptvorwurf der Gegenschriften noch immer auf sexuellem Gebiete, wozu freilich auch die liederliche Lebensführung vieler Schauspieler beitrug, deren Abglanz den Charakter der Bühne beschmutzte. Die bedeutenden Werke des französischen Theaters beschäftigten sich noch mit Helden und romantischen Rittern einerseits, mit sentimentalen bürgerlichen Verhältnissen anderseits, in welche starke komische Elemente verflochten sind. Nach und nach kommen ernstere Angelegenheiten zur Sprache, es erscheinen die ersten Vorboten der Revolution, welche in der herrschenden Gesellschaft noch nicht verstanden oder mit frivolem Gelächter aufgenommen werden. Das wankende Königtum besaß nicht mehr Macht genug, die politischen Aeußerungen, die von der Bühne wie Zündraketen in das Volk fielen, zu unterdrücken. Aber bis zum Ende dieses Königtums bleibt in Frankreich die Gewalt der Unterdrückung geistiger Regungen in den Händen der großen Herren, der Minister und höchsten Staatsbeamten.

Unter Napoleon kommt sie in die Hände der Polizei. In Oesterreich war schon nach dem Tode des großen Kaisers Joseph die Polizei zu einer Großmacht erhoben und derselben alles überantwortet worden, was nur entfernt nach Geist aussah — da hatte die Zensur schon die erste Heimat gefunden. Nach der Niederwerfung Napoleons tauchte in den deutschen Kleinstaaten, wie in Oesterreich, gleich einem

Schreckgespenst, die Furcht empor: die Ideen der Revolution könnten sich ansteckend in den Köpfen der Deutschen fortpflanzen. Diese Angst verließ die großen wie die kleinen Monarchen nimmermehr, namentlich, seitdem sie sich des eigentümlichen Dankes bewußt bleiben mußten, den sie den deutschen Völkerschaften gezollt hatten für ihr Verbluten, ihre enthusiastische Aufopferung auf den napoleonischen Schlachtfeldern. Der gute Michel nannte diese Kriege die Freiheitskriege. Er wurde aber hinterher belehrt, daß er sich darunter die Freiheit seiner Fürsten, nicht aber anderes Ungebührliches zu denken habe.

Grillparzer hat diese Fürsten in seinem unvergänglichen Gedichte: „Napoleon" gezeichnet, indem er dem Cäsar seinen Wert zugestanden und diejenigen, die ihn bekämpft haben, ebenfalls unauslöschlich gewertet hat.

Aber in auserlesenen neuen Geistern, wie Lessing, Goethe, Schiller, tauchten in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts aus deutschem Boden Ideen empor, die weit über die politische Freiheit hinausgingen, die ein Ideal der Menschheit aufstellten, das zu erreichen wohl einer unabsehbar langen Zeit für unser Volk wie für die Menschheit bedürfen wird, dem nur einzelne Menschen in Gedanken, Tat und Selbsterziehung nachkommen können. Diese Art von Freiheit und Hoheit war den damaligen Herrschern noch fürchterlicher, denn gegen solche Ideen ist die Polizei ohnmächtig.

So lange Verhältnisse in Europa bestanden, unter denen die Kirche oder das Königtum ungescheut eine ihnen unpassende Meinung oder gar ein öffentliches, tadelndes Urteil auf dem Scheiterhaufen, durch den Henker oder in Kerkermauern vernichten, an weiterer Verbreitung hindern konnten, haben diese beiden obersten Mächte von der ihnen zustehenden Gewalt ausgiebigen Gebrauch gemacht. Aber um den Beginn des 19. Jahrhunderts war solche Bequemlichkeit fortschreitend weniger möglich; gegen die stille Macht der Zeit gibt es eben keine Gewalt; jedes gute Buch, jede kleine, humane Tat der Aufklärung wirkt unmerklich, aber allmächtig fort im Reiche der Ideen, welche endlich doch die eigentlichen Herrscher sind.

Im dunkelen, unbehaglichen Gefühl solcher Wahrheit schufen die herrschenden Mächte unter anderen freundlichen Schöpfungen, welche die „Heilige Allianz" zustande gebracht hat, nach berühmten Mustern auch die „Zensur" und übten dieselbe in jedem Bereich geistiger Tätigkeit, in welchem sich den Mitlebenden ein suchendes, prüfendes Fortschreiten der Zeit kundgeben konnte. Die nächste und wichtigste Aufgabe war das Verbot unbequemer Bücher, wovon aber hier nicht die Rede ist.

Wir haben nur das Theater zu betrachten, und wie sich dieser alte Bohrwurm Zensur auch im neuen deutschen Kaiserreich das Leben erhalten hat, aber leider fast immer an den unrichtigen Stellen nagt. Sittlich faule Stellen läßt er oft unbeachtet, aber wo er geistiges Kernholz spürt, da zernagt er, so scharf er eben noch kann.

Nach den Freiheitskriegen ahmten die drei Dutzend Herrscher deutscher Vaterländchen dem imponierenden Beispiel Metternichs nach, und jede geistige Regung, die sich in Wort oder Schrift kundgab, wurde der Polizei überantwortet. In Oesterreich war das ein leichtes. Da herrschte seit der Gegenreformation tiefes Dunkel, das nur durch das Lichtmeteor Josephs II. kurze Zeit unterbrochen war, sodann aber wieder hereinbrach und seinen Umkreis noch erweiterte.

Aber in Deutschland blieben nicht nur manche Strecken Landes religiös gesund, protestantisch, sondern es blieben auch bedenkliche Herde des Lichtes die Hexenküchen der Universitäten, in welchen immer neue geistige Tränke gebraut wurden, denen die Fackelträger deutschen Geistes: Lessing, Goethe, Schiller und andere leuchteten. Diese Vollwerke der forschenden Geister waren selbst für die so mächtige römische Kirche und für die Dunkelmänner der evangelischen Kirche zu fest, und ihnen allein haben, neben vielen anderen, die Vaterländchen es zu danken, daß sie am Leben blieben und endlich ein Vaterland werden konnten.

Aus den Verhandlungen des Reichstags über die Zensur (Februar 1901), die für den mit diesem Stoffe Vertrauten so belehrend waren, können Sie, verehrter Freund, gar deutlich entnehmen, daß ich nicht übertreibe.

Da sagt uns unter anderm der Herr Abgeordnete Müller-Meiningen: „In einer katholischen Literaturgeschichte heißt es: ‚Ich kann mir keine entnervendere Lektüre denken als Goethes Hermann und Dorothea.‘“

Beachten Sie nur, daß dies der Standpunkt des Zentrums zur Poesie, zu einem der edelsten und kostbarsten Schätze ist, welche der deutsche Genius hervorgebracht hat. Nun denken Sie sich diesen vielköpfigen Schergen Roms mit einem begabten Oberhaupt, wie es Windthorst war, als unbestrittenen Herrscher des deutschen Volkes. Die Folgen kann sich jeder leicht vorstellen; und wenn er einen greifbaren Beweis braucht, so mag er auf das heutige Spanien schauen.

Vielleicht könnte man aus diesen Betrachtungen auch den Schluß ziehen, daß ich rufe: „Fort mit jeder Zensur!“ — Keineswegs! — Hier gilt's zu unterscheiden.

Im deutschen Reichstag ruft einmal ein Sozialdemokrat: „Wir fordern Freiheit des dichterischen Schaffens. Es wird der Polizei nicht gelingen, den freien Menschengeist auf die Dauer zu zügeln!“ — Das ist so eine rechte Musterphrase, bei der sich Freund wie Feind alles mögliche denken können, mit der man nicht das Geringste, Ersprießliche, Praktische leisten kann, die aber den Massen im Ohre gellt, die ihnen gar nichts nützt, der sie aber zujohlen können.

Ich weiß dem Herrn Sozialdemokraten ein anderes, ebenso unangreifbares Wort, und ebenso zweideutig, aus dem Lager der Gegenpartei zuzurufen. Goethe läßt den Henkersknecht der Inquisition, den Herzog von Alba, zu Egmont äußern: „Freiheit! Ein schönes Wort, wer's recht verstände. Was wollen sie für Freiheit? Was ist des Freiesten Freiheit? — Recht zu tun? — Und daran wird sie der König nicht hindern.“

Kann es einen ehrlichen, besonnenen Mann geben, der diesen Worten nicht seinen vollen Beifall zollen müßte? Und nun bedenke man, was dieses Wort in diesem Munde bedeutet? Ja, mein wertester Herr Sozialdemokrat, für einen denkenden Menschen ist Ihr Wort von dem „freien Menschengeist“ gerade so zuverlässig als das des Herzogs von Alba.

Aber es wurde ja auch eine Autorität in Sachen der dramatischen Kunst aufgerufen, Herr Baron Berger, der jetzige Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. Derselbe schreibt:

„Die Mißstände im Theaterwesen können nur durch völlige Aufhebung der Zensur gehoben werden. Die Zensur ist eine heute längst überlebte Institution, die sich aus jener alten Zeit noch herübergerettet hat, da die Schauspieler noch als ehrlos galten. Erst wenn die Zensur aufgehoben wird, wird das Theater wirklich ehrlich gesprochen sein."

Baron Berger ist mir seit vielen Jahren eine Autorität, deren Ansichten und Einsichten in die dramatische Kunst ich so hoch schätze, als die unserer tiefsten Kunstkenner in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Aber ich frage: Was versteht er hier unter „das Theater", welches ehrlich gesprochen werden soll? Was ist das für ein Theater?

Hier ist der Punkt, der die Urteile der Laien in solche Verwirrung bringt.

Jeder Raum von einer bestimmten, ihnen geläufigen Form, die einer erhöhten Schaustelle (Szene) zustrebt, auf welcher irgendwelche Vorgänge aufgeführt werden, gilt auch für ein „Theater", gleichgültig, ob auf demselben Goethes Iphigenie oder die obszönsten Vorgänge in dürftigster Bekleidung erscheinen, da man den Raum mit dem Zweck verwechselt. Nach dieser Anschauung stehen also die königliche Bühne und das Deutsche Theater in Berlin auf gleicher Rangstufe mit dem „Residenztheater" derselben Stadt.

Oskar Blumenthal schreibt aber über diesen letzteren Schauplatz folgendes: „Die Entkleidungsszenen sind an dieser Bühne zur Tradition geworden, denn man hält hier an der Annahme fest, daß die Vorschrift: ‚Man bittet, die Kleider in der Anstalt zu ordnen,' sich auf ein Kunstinstitut nicht beziehen soll. In „Fernandes Ehekontrakt" wechselt der vom Ehemannn verfolgte Liebhaber auf der Bühne die Hosen."

Der Polizeileutnant räumte das Theater, heißt es im Berichte dieses Abends. Das war aber etwas spät, Herr Leutnant. Das hätte Ihr Chef schon bei der Lektüre dieses

lustigen Stückes merken sollen. Zudem treibt ja der Direktor ein „Gewerbe", und es ist kein Zweifel, daß derselbe richtig gerechnet und auch nicht mit gefälschter Ware gehandelt, sondern mit so echter, als die Natur selbe nur gewähren kann.

In Preußen beansprucht die Polizei auch das Recht, aus sittenpolitizeilichen Gründen eine Aufführung zu verbieten. Da die preußischen Beamten fast berühmt sind wegen ihres Diensteifers, so scheinen sie sehr nachsichtig zu sein in einer gewissen Beziehung, denn die Herren Abgeordneten erzählen von Aufführungen in den verschiedensten dramatischen „Gewerben", welche nur die gänzliche Abwesenheit oder die Billigung der betreffenden Behörde annehmen lassen.

Es zeigt sich, wie das auch in Oesterreich durch das ganze 19. Jahrhundert der Fall war, daß die Polizei im Punkte des Sexuellen von einer so freien Anschauung ist, daß auch die Schwärmer für die gesetzliche freie Liebe sich damit ganz zufrieden geben können. Die herrschenden Stände in der Gesellschaft hüben wie drüben denken: „Der Tiermensch unterhält sich, er ist befriedigt; der geistige Mensch wird also in dem guten Staatsbürger nicht so bald erwachen und auf beunruhigende Gedanken kommen."

Was ist's denn also, was die Besten im Staat an der Zensur so empört? — Daß sie mit ihren täppischen Händen sich an „Kunstwerken" vergreift, daß die Polizei in solche Schöpfungen des Geistes greift, die sich mit schweren Fragen und Konflikten im Gebiete der Religion, des Staates, der sozialen Kämpfe befassen. Hier greift sie ein als gehorsamer Diener der Kirche, der Beamten, der Junker, der Geldmacher unter der pomphaften Devise und amtlichen Parole:

„Das Stück richtet sich gegen die bestehende gesellschaftliche Ordnung."

Die Darstellung der *geistigen* Kämpfe der Gegenwart, die künstlerischen dramatischen Werke, die den Konflikt des einzelnen Individuums mit den heutigen zahllosen, sich durchkreuzenden Interessen darstellen — kurz das ganze Gebiet *geistiger* und *seelischer* Kämpfe muß *frei* sein; es ist eine Entehrung der geistigen Arbeit des Volkes, dieselbe von der Polizei beurteilen zu lassen. Alles,

was obscön ist, sei streng vom Theater verbannt, es werde behördlich verboten; wo dagegen gehandelt wird, mag die Polizei eingreifen, als exekutives, nicht als beurteilendes Organ.

„Die Götter wohnen bis zum Gürtel nur,
Was drunter ist Hölle, Pestgeruch, Verwesung."

Vom Gürtel aufwärts hat die fürsorgliche Behörde gar nichts zu tun, sie soll zur sittlichen Gesundheit des Staates ihren Blick nach unten wenden. Aber nie beurteilend. Es ist nicht erstaunlich, daß ein Polizeikommissar, dem ich Tolstojs „Macht der Finsternis" vorlege, sich einbildet, er habe ein unsittliches Buch in der Hand. Der Mann ist ja gar nicht verpflichtet, das furchtbare Gericht zu verstehen, das der Dichter vollzieht.

Das zu beurteilen, müßte ein geistiger Gerichtshof existieren, zusammengesetzt aus bedeutenden wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Persönlichkeiten des Volkes, eine Ratsversammlung, welche vom Staate besoldet wird, wie die Beamten eines Ministeriums für Kultus und Unterricht. Von diesem Rate müßte abhängig sein, was überhaupt im ganzen Umfang des Reiches zur Aufführung geeignet ist. Derselbe hätte natürlich nicht über den künstlerischen Wert einer Arbeit, sondern nur über deren Zulässigkeit zu entscheiden und sein „Genehmigt" beizusetzen. Kein Stück dürfte bei einer Schaubühne eingereicht werden, ohne den vorhergegangenen amtlichen Beisatz.

Doch all das, verehrter Freund, sind fromme Wünsche, die ich Ihnen nur als solche, wenn gleich wohl überdacht, ausspreche.

Das ist eine Kulturfrage.

Wollte einer mit solchem Vorschlag vor eine heutige Regierung treten, so würde ihm ein lächelndes „Sonderbarer Schwärmer" entgegen tönen. So weit sind wir noch nicht in der Kultur, daß in unserm Staatsleben die Seele des Bürgers eben so hoch geschätzt würde, als seine Tauglichkeit zum Kriegsdienst oder sein Wohl als Kaufmann. Das ist eine Angelegenheit der Zukunft, deren Entscheidung nur aus dem Volke kommen kann.

Vielleicht kommt einmal eine Zeit, wo der sittliche Wert des Menschen als Bürger so hoch geschätzt wird, als seine geistige Begabung oder seine Geldkraft und wo die Kunst vom Staat als ein hohes Kulturmittel wie als Kulturzweck erkannt wird, wie dies längst unsere größten Dichter und Denker anerkannt haben.

Mit hochachtungsvollem Gruß

Ihr

Joseph Lewinsky.

## Gespräche mit Otto Ludwig.

Aus Tagebuch-Aufzeichnungen.

In der biographischen Einleitung, welche Moriz Heyderich dem ersten Bande der von ihm herausgegebenen Nachlaßschriften Otto Ludwigs vorangeschickt hat, findet sich die Bemerkung, daß „wertvolle Mitteilungen über Otto Ludwig und über seine Gespräche, deren Originalität man auch in den Shakespearestudien aufbewahrt finden wird, wohl noch von seinen Freunden zu erwarten seien."

Zu diesen Freunden zählte auch Josef Lewinsky, der dem Dichter in dessen letzten Lebensjahren innig nahe getreten war und dem Ludwig auch die Shakespearestudien zu widmen gedachte. Die mit Otto Ludwig während dreier Besuche in Dresden geführten Gespräche wurden von dem Freunde mit unbedingter Treue und mit großem Geschick in der Wiedergabe des Individuellen an Ludwigs Sprechweise in Tagebuchheften aufgezeichnet, und wir sind der Ueberzeugung, daß man auch sie zu den oben erwähnten „wertvollen Mitteilungen über Otto Ludwig" rechnen wird. Wer die „Shakespearestudien" kennt, — ein Buch, dessen einzige Bedeutung für die Erkenntnis des großen britischen Dichters noch immer nicht genug gewürdigt zu sein scheint — dem werden die nachfolgenden Gespräche manches schon dort Gehörte wieder ins Gedächtnis rufen, manche willkommene Ergänzung und Erläuterung bieten. (Vorbemerkung der Red. des „Literaturblatt" 1878).

**1862.**

22. Juli. — Traurige Nachrichten, welche ich wenige Tage vor meiner Ankunft in Dresden über Otto Ludwigs gegenwärtigen Gesundheitszustand erhalten, hatten mich darauf vorbereitet, ihn recht elend zu finden. Mit diesem Gedanken trat ich am 22. Juli in den Garten seines Wohnhauses und war auf das freudigste überrascht, als er mir ziemlich festen Schrittes entgegenkam. Nach herzlicher Begrüßung antwortete er auf meine erste Frage nach seiner Gesundheit, daß ihm der Karlsbader Brunnen, der ihm verordnet sei, sehr wohl tue; die Besserung war auffallend, da er selbst gestand, vor kurzem noch sicher geglaubt zu haben, daß sein Ende gekommen wäre. Er war sehr guter Stimmung, und ein lebhaftes Gespräch entspann sich schon in der nächsten Viertelstunde.

Ich erwähnte Hebbels „Nibelungen". Ludwig äußerte seine Verwunderung, daß die Schriftsteller nicht zu der Einsicht gelangten, daß aus diesen Stoffen niemals ein wahres Drama entstehen könne, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ein ganzes Volk der Held sei. „Denselben Fehler beging Freytag, als er die Fabier wählte, eine Arbeit, welcher große Verdienste nachzurühmen sind. Im Epos kann man sich wohl für das Schicksal eines ganzen Volkes, das als Held auftritt, interessieren, aber im Drama nur für den einzelnen Menschen. Von diesem Volksstamm müßte jeder wieder ein besonderes Schicksal haben, wenn er uns dramatisch interessieren sollte; wir können auf der Bühne nur an dem teilnehmen, was sich uns leibhaftig handelnd und leidend zeigt, nicht an der statierenden Masse; diese Stoffe sind niemals im Drama durchzuführen, weil sie der Natur desselben widersprechen. Zudem können im Epos mehrere Gestalten gleich reich ausgestattet werden, während man im Drama neben den Helden keine Person stellen darf, die ihn verdunkelt. Sehen wir nur Shakespeare an, der lehrt uns ja klar, wie der tragische Held beschaffen sein muß." — Bei Shakespeare blieb er nun stehen und betrachtete von diesem Standpunkte aus Schiller und Goethe sowie die Dichter der Spanier und Franzosen. Er sprach von der tiefen Menschenkenntnis Shakespeares und verglich

hierbei zuerst Julie und Thekla, die nach der ersteren gebildet worden sei. „Welch ein Unterschied in dem tragischen Ende dieser beiden! Julia muß sterben, denn das Uebermaß ihrer Leidenschaft reißt sie dahin, und wir würden eine arge Mißstimmung empfinden, wenn sie am Leben bliebe; wir sehen sie auch gerne aus ihrer Umgebung scheiden, befreit von diesen Eltern und Verwandten. Da geht das ganze Leben in dem einen Gefühl der Liebe auf, so daß der Tod etwas Notwendiges ist, als dieser Bund zerrissen wird. — Wie aber bei Thekla? Sie ist nicht wie Julia unter dem üppigen Himmel Italiens aufgewachsen, unter einer abstoßenden Umgebung, eine frühreife, glühende Natur. Nein, sie ist im stillen Kloster erzogen, bis zur vollen Entwicklung ihrer Persönlichkeit, unter der sorgsamsten Aufsicht. Was für Reden führt dieses Mädchen; sie spricht oft wie ein Greis, der das Leben ausgekostet hat; sie stirbt nicht im Sturme der Leidenschaft, sondern sie nimmt durch Reflexion zu diesem Schritte ihre Zuflucht. Sie sagt:

„Was ist das Leben ohne Liebesglanz!
Ich werf' es hin, da sein Gehalt verloren!"

Das ist ja im Munde dieses Mädchens entsetzlich. Diese Verzweiflung ist nicht wahr, weil sie reflektiert, und was mehr ist, sie ist aus eben diesem Grunde höchst unsittlich. — Ebenso unwahr ist die Verzweiflung des Max. So schön und besonnen spricht kein Verzweifelnder; er ermahnt Thekla, daß sie sich entscheiden solle, sagt ihr, sie möge sich nicht von einem täuschenden Gefühle hinreißen lassen; ja, um Gotteswillen, kann denn das ein Mensch, der auf dem Punkte steht, eine so ungeheure Tat zu tun? Schiller'n jedoch, der durch und durch rhetorisch ist, dem ist's nur um die glänzende Rede zu tun, die Max zum Abschied hält, nicht um die innere Wahrheit dieser Rede. Schiller liebt den lauten Beifall auf das glühendste; daher stammen seine Abgänge, welche oft gar nichts zu bedeuten haben, wie z. B.: „Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen!" Was soll denn das nur heißen? Und derlei Stellen gibt es in Menge. Auch ist Johanna keine wirkliche Schäferin, sondern eine erdichtete, ideale. Meisterhaft jedoch ist die Situation gemalt;

die Stimmung am Hofe König Karls, als alles hoffnungslos darniederliegt, hat nicht ihresgleichen, — wie denn Schiller in der Schöpfung der Situation und des Grundtons ein großer Meister war, aber die Menschen passen nicht dazu. In Ton und Stimmung hat er fast überall seine Meisterschaft bewiesen; der Ton des Wallenstein ist der des geborenen Fürsten; — darum aber auch ein Fehler, weil man nirgends den Parvenü gewahr wird."

Gelegentlich meiner Bemerkung, daß meine nächste Aufgabe vermutlich Philipp II. sein werde, und daß ich mit einigem Zagen an diese Arbeit gehe, weil an vielen Stellen der sogenannte Theaterkönig kaum zu verwischen sei, und weil ich mir so manches noch nicht in Einklang setzen könne, erwiderte Ludwig: „Das glaube ich wohl; der Philipp ist ja ein Unding, das gar nicht zusammenpaßt. Dieser Despot wird ja gerührt wie ein Tertianer und sagt mit Bezug auf Posa: „O, wär' er mir gestorben!" Wie kann ein solcher Mensch für die Ideen des Posa ein Ohr oder gar ein Verständnis haben; das ist ja mit den Ansichten und Grundsätzen des Despoten gar nicht zu vereinbaren. Daß er aber sentimental wird, ist geradezu lächerlich."

„Was ist nun der Posa für ein närr'scher Kerl? Ist der ein Politiker? Der will die Niederlande retten und fängt's auf diese Weise an? Und wie könnte ein Philipp solche Reden ertragen? Er würde ihm den Rücken wenden und ihn ins Tollhaus oder auf den Scheiterhaufen bringen lassen. Da herrscht auch nicht die entfernteste Möglichkeit in der menschlichen Natur für die große Szene zwischen diesen beiden. Auch hier war's Schiller um die Reden zu tun, und daß diese an und für sich wunderbar schön sind, darüber herrscht kein Zweifel; aber ebenso unwahr sind sie, wenn man die Person betrachtet, welche sie spricht, und die Situationen, in denen sie gesprochen werden. Was ist denn das Motiv zu den Handlungen des Posa? — Die Eitelkeit. Diese Untugend spielt überhaupt eine große Rolle bei den Schillerschen Helden, sie prahlen gerne und hören sich gerne reden. Posa aber ist nicht nur eitel, er ist auch schlecht und gewissenlos, weil er zur Befriedigung seiner Eitelkeit so Vieles und Großes aufs Spiel setzt. Die Königin

spricht die beste Kritik über ihn aus, indem sie sagt: „Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt.“ Es ist bemerkenswert, wie häufig in Schillerschen Stücken eine oder die andere Person die schärfste Kritik ausspricht und zeigt, wie es eigentlich hätte sein sollen.

Es ist oft drollig und unbegreiflich, welche Verkehrtheiten Schiller seine Charaktere begehen läßt. Nie würde z. B. ein Mann, wie der Präsident von Walter, einem so jungen Burschen, wie Ferdinand es war, anvertraut haben, auf welch' verbrecherische Art er auf seinen Posten gekommen sei, einem Burschen, dessen exaltierte Denk- und Anschauungsweise er kannte; an sich schon wäre diese Mitteilung in vertraulicher Form für diesen Mann ganz unwahrscheinlich, aber gegen Ferdinand wäre sie reine Tollheit. Und nun dieser Ferdinand! Mit welcher Seelenruhe lebt er und betreibt seine Liebesabenteuer! Es rührt ihn weiter gar nicht, daß sein leibhaftiger Vater ein solches Verbrechen begangen hat, und es fällt ihm erst wieder ein, als er dasselbe als Waffe gegen seinen Vater gebrauchen kann. Was ist das für ein Mensch? Sehen wir dagegen Hamlet an: wie ist dieser Arme niedergedrückt nur von der Ahnung, daß auf seinem Hause ein geheimes Verbrechen laste, wie ist er aus allen Fugen, als er dessen gewiß ist. Ferdinand ist fröhlich und guter Dinge und hat sich das weiter gar nicht zu Herzen genommen. Was die Louise betrifft, so dokumentiert sich Schillers Unkenntnis der Welt und des Weibes hier aufs kräftigste, indem er sie sprechen läßt wie einen Philosophen. Der einzige ganze wahre Mensch in diesem Stücke ist der alte Miller; er ist zweifellos die größte Gestalt und die wahrste, welche Schiller je geschaffen; das ist ein Mensch vom Anfang bis zum Ende.“ —

„Was die Geistererscheinungen im Shakespeare betrifft, so hat er damit nur die inneren Vorgänge im Gemüte des Menschen sichtbar gemacht; da es Visionen in der Wirklichkeit gibt, so ist dieses poetische Mittel in dieser wundervollen Anwendung vollkommen gerechtfertigt.

* * *

23. Juli. Ludwig sprach heute ausführlich über den Bau des Dramas, dann über die Schuld des

Helden, welcher durch seine Leidenschaft dahin geführt werden müsse und dadurch unser Interesse sowie durch die Rührung unser Mitleid erwecke. „Auch kann dem Helden eine Tat auferlegt werden, deren Erfüllung ihm durch einen Zwiespalt in sich unmöglich gemacht wird, wie beim Hamlet. Die Hauptsache ist, den Helden so zu stellen, daß er unser Interesse immer wach erhält; es darf daher so wenig wie möglich erzählt werden; wir müssen ihn so oft und so lange als möglich vor uns sehen, in seinem Handeln und in seiner Entwickelung. Auch darf keine andere Figur unser Interesse so sehr in Anspruch nehmen, daß die Hauptfigur dadurch gedrückt wird. So finden wir bei Shakespeare die weisesten Verhältnisse bezüglich der Nebenfiguren. Betrachten wir Duncan gegen Macbeth; Cäsar gegen Brutus und Cassius: wären diese Gestalten größer ausgeführt, so würde unser Auge von den Vorgängen in der Seele der Hauptperson abgezogen werden. Bei Schiller jedoch sind die Gestalten transparent, eine glänzt so hell wie die andere und nimmt uns gleichartig in Anspruch."

Robert Prutz hatte Ludwig den Vorwurf gemacht, daß die Marie im „Erbförster" ein zu unbedeutendes Ding sei. „Ja," meinte Ludwig, „sie soll ja nicht bedeutend sein, ich will ja das Interesse des Zuschauers auf den Förster konzentrieren, und habe also darum vollkommen recht getan. Ich habe jedoch einen andern Fehler begangen, und zwar dadurch, daß ich den Anfang so heiter gehalten habe; es ist nämlich ein Hauptgrundsatz der dramatischen Poesie, in dem Zuschauer keine täuschende frohe Hoffnung zu erwecken, sonst muß immer Mißstimmung folgen. Der Zuhörer muß alsbald ahnen, daß das Ding ein böses Ende nehmen werde, man muß die Gewitterschwüle verspüren. Lebenswahr ist der Erbförster durch und durch, aber er verliert durch obigen Fehler an poetischer Reinheit. Damals kannte ich auch beileibe nicht die Regeln dieser großen Kunst, wie ich sie heute kenne; jetzt würde ich's wohl anders machen. Ich habe das so in aller Schnelligkeit hingeworfen; sowie ich den Ulrich ganz vor mir hatte, legte ich die Feder gar nicht mehr nieder, und es war fertig. Man muß sich hüten, das Interesse zwischen zwei Personen zu teilen und dadurch zu spalten.

Das ist selbst Sophokles in der „Antigone“ begegnet, wo der Priester ebensoviel Interesse in Anspruch nimmt, als die Antigone. Dem Shakespeare ist das niemals begegnet.“ Ich erinnerte Ludwig an die gewöhnliche Auffassung des „Kaufmann von Venedig“. „Natürlich,“ meinte er, „wird man die Einheit des Stückes nie herausfinden, wenn der Shylock falsch, d. h. tragisch gespielt wird. Daß die Gestalt eine humoristische ist, ist ja keinen Augenblick zu verkennen. Man sieht ja schon im Anfange, daß die Geschichte nicht gefährlich wird. Wäre das wirklich ein tragischer Charakter, so würde ja der nebenspielende Scherz und namentlich der Spott des Gratiano beleidigend, ja von der niedrigsten Gemeinheit sein.“

Die Gelegenheit, Otto Ludwigs tiefe Menschenkenntnis und sein Studium Shakespeares zu erkennen und zu bewundern, bot sich oft an kleinen hingeworfenen Aeußerungen, die er an zitierte Stellen knüpft. So erwähnte er heute des vielen Mißverstehens einzelner Momente von seiten der Ausleger. „Viele haben in den Worten des Macbeth: „Ich habe selbst den Sinn für Furcht verloren,“ eine großprahlerische Phrase gefunden, und dieser Zug ist ein so wunderbarer! Er ist der Ausdruck ungeheueren Seelenschmerzes. Macbeth sehnt sich nach der Zeit, wo er noch imstande gewesen, zu fürchten.“

Ueber die „Maria Stuart“ fielen heute scharfe Worte. Ludwig deutete auf die Menge von Fehlern hin, deren sich Schiller in dieser Tragödie schuldig gemacht. „Wie hat er die Hauptperson umgestaltet, und diese Furie mit einem Heiligenschein umgeben, während er aus der mächtigen Gestalt der Elisabeth einen gewöhnlichen platten Theater-Bösewicht machte, und welche Dummheiten läßt er sie begehen! Sie vertraut dem Mortimer, nachdem sie ihn zum ersten Male gesehen, sich so gänzlich an, daß sie ihm geheimen Auftrag gibt, Maria wegzuschaffen und ihm ihre Gunst dafür verheißt. Nie würde eine Elisabeth einer solchen Torheit fähig sein. Und was die Sprache betrifft, so singen ja diese beiden Königinnen förmliche Arien, denn ein Gespräch ist das doch nicht zu nennen. Die Stelle „Eilende Wolken usw.“ ist ja ein reines Lied. Das war

überhaupt der Grundzug und das Ziel Schillers und Goethes, dem Drama etwas Pomphaftes, Opernartiges zu verleihen; da war die Pracht der Sprache, der Klang des Verses die Hauptsache. Diese Menschen halten Reden aneinander, sie sprechen zueinander, aber nicht miteinander. Das wirkliche Gespräch ist allerdings auch unendlich schwer zu bilden; wir finden in unserer dramatischen Literatur oft geistvolle Reden, aber es ist kein Gespräch; oder wir finden ein Gespräch, aber ohne Geist."

„Auf unsere jungen Dichter hat nun die glänzende Sprache unserer beiden Heroen und deren rauschender Erfolg den verderblichsten Einfluß geübt; einen mittelmäßigen Vers zu schreiben ist nicht so schwer; auch die dürrsten Gedanken sehen eher danach aus, als ob sie eine Bedeutung hätten, das reine Gespräch in Prosa oder Vers ist aber, wie gesagt, unendlich schwer. Nun hat sich eine ganze Generation von Dichtern auf das Reimgeklingel gelegt, wodurch sie selbst der eigentlichen Seele des Dramas fern bleiben und die Schauspieler, welche solches Zeug lernen müssen, verderben."

* * *

24. Juli. Das Gespräch begann heute wieder mit Schiller, indem ich bei Erwähnung der „Braut von Messina" bemerkte, wie schwierig die Einfachheit und Schlichtheit der Gebärde in den häufig vorkommenden Beschreibungen, Reflexionen und dergleichen herzustellen und festzuhalten sei. Ludwig betonte nun scharf den üblen Einfluß, welchen Schiller und Goethe überhaupt auf das Gebärdespiel des Schauspielers ausgeübt hätten, „da die Menschen fast immer pomphafte Reden aneinander halten, so mußte notwendig ein Verirrung in diesem Teile unserer Kunst hervorgerufen, die Gebärde mußte opernhaft werden, wie die rhetorischen Glanzstellen selbst der Oper weit mehr angehören als dem Drama."

„Ja," fuhr Ludwig fort, „ich kann gar nicht begreifen, welche Gebärden der Schauspieler überhaupt machen soll, wenn er in der Rolle des Melchthal die Dithyrambe auf das Licht des Auges ausbringt, während sein Gemüt von Schmerz für seinen Vater, von Vorwürfen gegen sich selbst

zerrissen sein soll. Ich sehe in Schillerschen Stücken immer verkleidete Schauspieler vor mir, und dann frage ich mich, wozu sich nun die armen Leute so abmühen; ja es kömmt mich oft das Lachen an, wenn ich die Menschen oft so ganz verkehrtes Zeug machen sehe, das gar nicht zu ihrem Wesen paßt."

„Durch das Bemühen des Schauspielers, den Fehler der Dichtung zu decken und naturwahr zu sein, wird dann häufig die Sache nur noch verschlimmert; und dadurch, daß der Text mit dem Streben des Schauspielers zu sehr im Widerspruch steht, wird der Zwiespalt nur noch ersichtlicher. Denn wenn der Dichter einen Menschen im höchsten Affekt, der ihn der Natur gemäß seiner Besinnung berauben muß, streng logisch und künstlerisch geordnete schöne Reden halten läßt, was will der Schauspieler dann anfangen? Heute ist es unmöglich, in solchen Fällen Schillers Autorität umzustoßen, wie Schröder es getan hat, der in den Momenten der wilden Leidenschaft die Sätze zerstückelte „um der Natur näher zu kommen". Es bleibt dem Schauspieler daher in solchen Augenblicken kein Ausweg übrig, als die Dichtung so gut als möglich zu deklamieren."

„Betrachten Sie einmal den Tell; ist denn das ein schlichter Bauer? Ganz abgesehen davon, daß er Meuchelmord begeht, ist das ja ein schauderhafter Mensch. Denken sie sich doch nur, wie er im großen Monolog die Tat zergliedert und mit Ruhe von allen Seiten besieht und Betrachtungen anknüpft, während er im Begriffe steht, eine solche Tat zu tun, sich selbst, Weib und Kind aufs Spiel zu setzen: das kann nur ein ausgepichter Mörder, dem derlei Taten Handwerk sind."

„Wie ging dagegen Shakespeare nicht nur in den ganzen Charakter eines Menschen, sondern auch in den Gemütszustand bei dem einzelnen Ereignisse ein. Wie wunderbar zeichnet er z. B. die Stimmung Hamlets im ersten Akte, auf der Terrasse. Sie finden nämlich in der Szene mit Horatio, wo er demselben von der üblen Gewohnheit des Trinkens spricht, daß er niemals eine Konstruktion schließt, daß er immer einen neuen Satz beginnt, ehe er den früheren geendet. Dadurch zeigt Shakespeare, daß Hamlets Denken

bereits in einer ganz anderen Richtung gehe, daß es bereits bei der Erscheinung weilt; ja, richtig gespielt, müßte der Schauspieler bei den Trennungspunkten das andeuten, indem er nach dem Geiste aussieht in der fieberhaften Spannung der Erwartung. Während es also bei Schiller dem Schauspieler oft kaum gelingen wird, den Widerspruch zwischen dem Tone der Natur und der Sprache des Dichters zu verdecken oder gar auszugleichen, ist es ihm bei Shakespeare sehr leicht gemacht, er darf nur trachten, ihn zu verstehen und kann dann ruhig Hand in Hand gehen; Shakespeare hat ja in seiner Weisheit nur die eine Hälfte getan, die andere muß der Schauspieler bringen."

Diesen Nachmittag las ich Ludwig „Richard III." vor. Ludwig ist durchaus gegen die so starke Kürzung des zweiten Teils der Tragödie, wie sie Laube vorgenommen, weil gegen die Breite des ersten Teils das Gleichgewicht fehlt. „Der Dichter hat in der Vollendung seiner künstlerischen Berechnung die rasende Schnelligkeit, mit welcher diese großen Ereignisse eines ganzen Menschenlebens in dem Raume von fünf Akten dahinrollen, dadurch paralysiert, daß er die Sprache breiter und wuchtiger machte; in der Theaterbearbeitung kommt der Zuschauer gar nicht mehr zur Besinnung; der Eindruck muß durch die Flüchtigkeit oberflächlich werden, und um die tragische Wirkung ist es geschehen. Es ist höchst gefährlich, das Publikum auch bei solchen Werken so weit zu berücksichtigen, daß man seiner Denkfaulheit ein Polster unterschiebt. Es wird geklagt, daß das Publikum durch die eingeschwärzte französische Literatur in der Fähigkeit des Zuhörens so heruntergekommen sei, aber durch ein solches Verfahren entsteht bei diesen Werken eine doppelte Gefahr: für das Publikum wie für die Dichtung.

* * *

25. Juli. Das gestrige Gespräch über die „Braut von Messina" wurde heute wieder aufgenommen, als ich Ludwig fragte, wie er die beiden Chöre von seiten der Schauspieler behandelt wissen wolle? „Da diese Chorführer," — so äußerte Ludwig — „keine Menschen, sondern nur schöne Gedanken sind, so ist die einzige Aufgabe, sie schön

zu sprechen. Mir tut immer der Manuel leid, der plötzlich totgestochen wird, und den die Anwesenden liegen lassen, wie einen toten Hund. Niemand springt bei, um zu sehen, ob nicht doch noch Rettung möglich; sondern die Leute bleiben unbeweglich stehen und halten schöne Reden, während der Herr verblutet."

„Wie die ästhetischen Aufsätze Schillers und seine Vorreden zu seiner Beurteilung unendlich wichtig sind, weil sich in ihnen seine Irrtümer in bezug auf das Drama zusammengefaßt finden, so gibt auch die Vorrede zur „Braut von Messina" Zeugnis von einer ganz sonderbaren Verirrung. Schiller spricht vom Chor der Griechen, den sie in die Tragödie aufnahmen, weil sie ihn im Leben besaßen — und folgert daraus ganz widersprechend: daher müssen wir, die wir ihn nicht besitzen, ihn poetisch erzeugen. Man begreift gar nicht, wie er zu so verkehrten Folgerungen kommen konnte. Die Griechen waren überhaupt im Drama sein Unglück und führten ihn von Jahr zu Jahr weiter ab vom richtigen Wege. Es ist begreiflich, daß Schiller, Goethe und die lange Reihe der Nachahmer, welche bei den Griechen das Heil suchte, nicht durch die Betrachtung der äußerlichen Verhältnisse, unter denen die Griechen schrieben, zur Einsicht ihres großen Irrtums gelangten. Bei den Griechen fehlte ja das Lebendig-Persönliche auf der Bühne. Der Schauspieler hatte das Gesicht mit einer Maske bedeckt, in deren Mundöffnung eine Vorrichtung zur Verstärkung des Stimmtones angebracht war, um sich in dem ungeheuren Auditorium und unter freiem Himmel nur verständlich machen zu können; also machten schon diese beiden Momente ein eigentliches Gespräch unmöglich. Ferner stand der Schauspieler auf einem Kothurn, welcher seiner Gestalt eine übermenschliche Größe verlieh; dieselbe wurde in weite Gewänder gehüllt und eine ganz langsame ungeheure Armbewegung war erforderlich, um auf die so weit Entfernten noch eine Wirkung hervorzubringen: somit fällt die körperliche Beredsamkeit weg. Unter solchen Umständen konnte der Dichter nur langatmige Reden brauchen, welche die Entwickelung eines großen Tonvolumens und die notwendige Langsamkeit des Tempos in Sprache und Gebärde erlaubten; da konnte es

keine kurze Rede und Gegenrede mit andeutender Gebärde geben."

„Das moderne Drama basiert ja nur auf der Schauspielkunst, es ist auf den lebendigen Ausdruck der ganzen Persönlichkeit des Schauspielers gewiesen, auf dessen feinste Züge, auf die Ausdruckfähigkeit des Körpers und die leisesten Andeutungen der Hand, ja der Finger; die Art des Sprechens soll eine so leichte und einfache sein, wie die des gewöhnlichen Lebens; wo kann denn unter diesen schon äußerlich ganz geänderten Umständen die Tragödie eine ähnliche sein? — ganz abgesehen von der anderen Weltanschauung, welche diesen Aeußerlichkeiten zugrunde liegt. Was die Griechen als Medium zwischen Dichter und Publikum hatten, war ein oratorischer Kultus, aber keine Schauspielkunst. Diese aber ist heute kein Medium, sondern eine organische Hälfte; denn die moderne dramatische Kunst besteht in der völligen Durchdringung von Dichtkunst und Schauspielkunst und zwar zu gleichen Teilen; dieses große Ziel hat nur einer vollkommen erreicht — Shakespeare. Er hat die Hälfte dem Schauspieler überlassen; ihn will ich aufgeführt sehen; bei Goethes „Tasso" genügt die Lektüre. Dagegen ist z. B. in Laubes „Essex" nur dem schauspielerischen Zwecke Genüge getan; dieses Element ist stärker als das poetische; es fehlen die Uebergänge, es fehlen die Gedanken, dadurch wird es leicht, und es entstehen Risse in der Handlung wie in den Figuren."

Im weiteren Verlaufe des Gesprächs machte Ludwig die Bemerkung, Schillers „Wallenstein" habe Shakespeares „Hamlet" zum Vorbild; und zwar erkläre sich das ganz einfach, wenn man die Grundidee beider Werke betrachte. „Schiller wollte zeigen, wie die Tatkraft durch die Reflexion gehindert wird und wie der Mensch durch halbe Taten die Gegenpartei stärkt und somit sein eigenes Netz spinnt; derselbe tragische Konflikt findet sich im „Hamlet". Aber Schiller hat einen Fehlgriff in der Gestalt getan; wie konnte er einem Abenteurer, einem Feldherrn, den der Ehrgeiz zur schwindlichsten Höhe emporzieht, einen solchen Grundfehler beilegen. Hamlet ist durch Stellung, Temperament und Bildung dieser Eigenschaft zugänglich, die bei

Wallenstein dessen ganzes Dasein unmöglich machen müßte. Wie könnte denn ein Mensch von solchen Geistesdispositionen ein Feldherr sein und zu solchen Gelüsten kommen? Es ist zu merkwürdig, daß Schiller, nachdem er diese Gestalt im „Dreißigjährigen Kriege" behandelt, zu einem so falschen Mittel greifen konnte, um aus Wallenstein einen tragischen Helden zu machen, da er doch die Geschichte nur Tat für Tat buchstäblich abzuschreiben brauchte, um den tragischen Helden zu haben."

„Wallenstein ist eine höchst glückliche Figur für das Drama; wir brauchen da starke konkrete Züge, und die finden wir an ihm. Betrachten wir diesen martialischen, abenteuerlichen Kerl mit der sinnlich kräftigen Persönlichkeit, so bietet er nicht nur im ganzen, sondern auch in seinen kleineren eigentümlichen Zügen allerseits einen unendlichen Reichtum." — Ludwig führte nun Wallensteins Handeln im dreißigjährigen Kriege durch und zeigte Schritt für Schritt den Fortgang der Handlung und das Verhängnis, welches er sich selber bereitet. „Nun nehme man seine äußere Persönlichkeit, diese lange, dürre Gestalt, das ausgetrocknete Gesicht mit den kleinen, stechenden Augen, das rötliche Haar und Bart; die tolle Wildheit, die bei Stralsund schwört, es müsse fallen, und wäre es mit Ketten an den Himmel gebunden; jene Wut, in der er, als er abziehen muß, feurige Kugeln in das Meer werfen läßt, wie Xerxes einst dasselbe peitschen ließ; denken Sie sich diesen wilden Trotz, der dem Himmel sich entgegenbäumt und kein Gesetz der Erde und der Menschen heilig hält: was gibt das für Formen und Farben! Seine ganze Justiz bestand in den Worten: „Hängt die Kanaille!" Einst wurde ein Soldat wegen Meuterei festgenommen; Wallenstein fuhr eben vorüber, vernahm den Fall und sagte kurz: „Hängt die Kanaille!" Da schoß der Betreffende nach ihm; die Kugel ging in den Sitz. Wallenstein blieb unbeweglich und sagte ebenso kurz: „Laßt die Kanaille laufen!" — Dazu die Aeußerlichkeiten, mit denen er sein Abenteurerwesen aufputzte, um die Leute an Teufelsbündnisse glauben zu machen! So hatte er sich in sein Hausgewand gekleidet, das von Kopf bis zu Fuß scharlachrot war, ein ungeheure Hahnenfeder auf dem Hut,

in der dunklen Nacht durch sein Lager zu wandeln, wie ein Gespenst; so daß seine Soldaten, schon durch seine äußere Erscheinung überwältigt und eingeschüchtert, an etwas Uebernatürliches in ihm glaubten. Sehen Sie nur an, ist dies nicht ein Prachtkerl nach allen Seiten, und an diesem mußte Schiller das Problem der Unentschlossenheit durchführen! — In diesem Stücke sind überhaupt die Weiber allein die Männer, sehen Sie nur die Terczky, die Tochter der Lady Macbeth. Alles machen die Weiber. Hier war gar kein Grund vorhanden, der Schillern bewegen mußte, die geschichtliche Wahrheit der Figuren zu verunstalten."

* * *

26., 27., 28. Juli. — Das Gespräch kam wieder auf „Richard III."; Ludwig wies darauf hin, in welcher vollkommenen Weise Shakespeare das Nebensächliche behandle, z. B. in der Stelle: „Ich will hinein und ihn auf Clarence hetzen!" Diese Andeutung genügt ihm; was hätte sich nicht ein Deutscher über die Rolle breit gemacht und das mit großem Effekt ausgeführt und die Hauptsache darüber ganz aus den Augen verloren. Die Episode mit den beiden Kindern und noch viele andere sind ebenfalls hierher zu zählen."

„So weise Shakespeare Wirkung und Gegenwirkung anbringt in bezug auf Sprache und Handlung, so setzt er auch der Leidenschaft den kalten Verstand entgegen; er läßt die erstere niemals zu lange anhalten, weil sie an Wirkung verliert, wenn sie über eine gewisse Zeitdauer hinausgeht; dieselbe Kenntnis der Natur wie der Kunst läßt ihn das Ernste, ja Grausame durch Heiteres unterbrechen. Seine größte Kunst in der Formierung der Charaktere liegt jedoch in der Menge der ihnen eigentümlichen Züge, welche seine Menschen nach allen Seiten zeigen, ihnen Plastik und das volle Leben geben. Betrachten wir z. B. Carlos in „Clavigo" und Brutus in „Julius Cäsar". Carlos ist voll Wahrheit und Leben, eine der bedeutendsten Gestalten, welche Goethe geschaffen, aber einseitig ausgebildet; wir kennen ihn nur in seinem Verhältnisse zu Clavigo; wir wissen sonst gar nichts von ihm, weder von seiner Stellung bei Hofe, in der Welt, zu anderen Menschen, und dadurch verliert die Gestalt an Körper. Sehen wir aber den Brutus

an, so lernen wir ihn nicht nur in seiner politischen Stellung kennen, sondern auch in allen anderen Verhältnissen des menschlichen Lebens; in seinem Hause sehen wir den Gatten mit seinem Weibe verkehren, mit seinen Freunden, ja mit seinen Dienern. Jeder solche Zug macht eine Gestalt reicher und wahrer; dies ist das große Geheimnis, das so wenige finden. Die Gestalten anderer Dichter dagegengehalten sehen aus wie die aus Bilderbogen geschnitzten Figuren: sie sind nur von vorne einem Menschen ähnlich, von der Seite bieten sie gar keine Fläche und hinten sind sie ganz weiß. Das besondere Augenmerk des Schauspielers muß es denn auch sein, den einzelnen Zügen des Charakters volle Geltung zu verschaffen, sie nicht im Allgemeinen verschwimmen zu lassen. Eine regelmäßige Gestalt hat ja nicht nur einen Rumpf und Kopf, sondern auch Füße, Arme und Hände; werden diese einzelnen Glieder recht bestimmt gezeichnet, dann erst wird der ganze Mensch daraus."

„Wenn man Shakespeare aufmerksam studiert hat und ihn in all seiner Größe erfaßt, dann weiß man eigentlich nicht mehr, was man schreiben soll; er hat nichts mehr übrig gelassen, das ganze menschliche Leben erschöpft. Es erscheint im ersten Augenblick barock, kennt man ihn aber genau, so weiß man, daß es so ist. Welche Leidenschaft man auch nehmen mag, sie ist bei Shakespeare völlig erschöpft zu finden und zwar als umfassender Typus; er hat immer ganze Gattungen von Menschen zusammengefaßt, und wir werden bei ähnlichen, in diese Reihe gehörenden Menschen immer einen oder mehrere dieser Züge wiederfinden. Wie viele Hamlets gehen in der Welt herum, welche einzelne Züge des großen Urbildes aufweisen. Um ein anderes Beispiel zu erwähnen: im Jago sind alle Züge des Intriguants enthalten, man kann keinen schaffen, der nicht eine Grundeigenschaft mit ihm gemein hätte. Dieser Jago ist eine, die ganze Gattung umfassende Gestalt.

* * *

30. Juli. — „In den Gestalten Schillers findet sich meistens eine zweifache Unwahrheit, eine innere und eine äußere. Jene besteht darin, daß Schiller den Zufall in den Menschen legt, statt ihn von außen auf die Person

wirken zu lassen. Er ist, wie gesagt, ein bewundernswerter Meister in der Situation und Stimmung; nun läßt er aber oft seine Menschen in einer solchen Weise handeln, wie sie ihrem ursprünglichen Charakter, der Natur gemäß, garnicht handeln können — bloß um irgend einem rhetorischen Drange zu genügen oder einen dramatischen Knoten zu schürzen. Aeußerlich besteht die Unwahrheit darin, daß er die prachtvollsten, gedankentiefsten Reden, philosophische Reflexionen Menschen in den Mund legt, die von solchen Dingen gar keinen Begriff haben, sich nie so ausdrücken können. Wie er mit dem Zufall umspringt, davon gibt auch Illo ein starkes Zeugnis. Wir haben nirgends bemerkt oder gehört, daß der Mann ein Trunkenbold ist; wäre er's, so würde man ihn seine gefährliche Mission gewiß nicht durchführen lassen; ist er es nicht, wie kommt es alsdann, daß dieser Mann sich gerade bei einem so großen Vorhaben besäuft, wo er all seiner Umsicht und Geisteskräfte bedürfte, an dessen Mißlingen Hals und Kragen hängt."

„Schiller besaß zu wenig Welt- und Menschenkenntnis, er kannte daher auch die Sprache des Affekts nicht, in welchem der Mensch niemals schön gegliederte Reden hält. Er kennt auch nicht die mannigfaltigen Abstufungen der Leidenschaften, sondern behandelt sozusagen den Rohstoff einer Idee ganz allgemein, z. B. Freiheit, Liebe; er ist eben der reine Rhetoriker. Er erregt demgemäß die Leidenschaft im Zuschauer, wir werden selbsttätig, und darin liegt die große Verirrung in dem Ziele der dramatischen Kunst. Wir dürfen nicht befangen werden, die Gestalten auf der Bühne dürfen nur allein von Leidenschaft bewegt werden, leiden und untergehen, wir müssen ihnen unser Mitleid schenken. Was Schillers Unkenntnis der Menschen betrifft, so haben wir einen Beweis dafür darin, daß er nur eine Liebe kennt, nicht Liebesfälle. Das Weib steht immer neben dem Manne wie ein höherer Genius, wie ein Orakel, das immer weise antwortet, so oft der Mann es befragt. Aber trotz aller Unkenntnis in dieser Richtung war in seinen ersten Stücken eine so staunenswerte Technik, ein so gewaltiges dramatisches Element, wie er es nie wieder erreichte. Wäre

Schiller diesem Anfange treu geblieben, dann wäre es recht geworden; er war anfangs lyrisch-dramatisch, später episch-theatralisch. Zur Durchdringung beider Momente hat er es nicht gebracht, und je weiter er kam, desto schlimmer wurde es. Er verlor sich immer mehr in die Griechen. Diese und die Eifersucht auf Goethe waren sein Unglück; Goethe mochte greifen, wohin er wollte, so suchte ihn Schiller an Glanz zu überbieten, und bei seiner hohen Meisterschaft der Rede gelang es ihm auch vollständig, sich in den Augen des großen Publikums über Goethe emporzuschwingen. Daß Schiller die große, augenblickliche Wirkung und den Beifall ganz besonders liebte, geht nicht nur aus seinen Werken selbst, sondern auch aus seinem Briefwechsel mit Dalberg hervor, wo er einmal ganz unumwunden äußerte, der Raum des bürgerlichen Schauspiels wäre für ihn zu klein, er sei für das Geschichtsdrama berufen, auf welchem Felde er auch w e i t m e h r g l ä n z e n könne. Daß er niemanden neben sich duldete, beweist seine Handlungsweise gegen Bürger, dem er schweres Unrecht getan hat; auch sind seine Xenien, im Vergleich zu den Goetheschen weit schärfer und persönlicher. Goethe hatte die sonderbare Art, sich an vielen Orten schlechter zu machen — er war besonders streng gegen sich; auch tat er nichts Gewaltsames gegen Schiller, als er von diesem in den Augen des Publikums gewaltsam gedrückt wurde; er wich ruhig aus und ging auf ein anderes Feld über. Goethe ist ein größerer Charakter, er ist aus dem Holze, aus dem Shakespeare gemacht war, sowie Lessing auch. Uebrigens bin ich der Vergötterung Schillers durchaus nicht feind; ich finde sie namentlich beim Volke ganz natürlich aus der hinreißenden Kraft seiner Rede erfolgen; ich gönne sie ihm auch herzlich gern, denn ich halte ihn für einen großen Menschen, nur nicht für einen großen dramatischen Dichter; im Drama ist er für den Schauspieler und namentlich für den jungen Dichter gefährlich, der in ihm sein Muster sieht. Wer weiß, zu welcher politischen Wirkung Schiller noch berufen ist, denn es ist kein Zweifel, daß ein großer Teil der Freiheitsbewegung Deutschlands aus dem Samen entsprossen ist, den die großen Gedanken und die Macht seiner Rede gestreut hat."

„Ich habe mich nun seit Jahren dem innigen, ernsten Studium Shakespeares, Goethes und Schillers gewidmet, und zwar erging es mir folgendermaßen: Goethe ist mir ewig gleich groß geblieben, Schiller ist im Werte gesunken und Shakespeare himmelhoch emporgestiegen."

„Ich halte das Freundschaftsbündnis unserer beiden Dichter nicht so hoch, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt, ich glaube vielmehr, daß sie beide weiter gekommen wären, wenn sie einander fern geblieben wären. Sie haben sich im Drama auf falsche Wege gebracht; denn ihre ganze Theaterleitung in Weimar und die Grundsätze, die sie dabei für das Theater aufstellten, zeigt ihre unrichtige Anschauung von diesem Gegenstande. Sie wichen weit ab von Shakespeare, der in seinen Werken erschöpfend gezeigt hat, daß die dramatische Kunst nur da rein in die Erscheinung treten und ihre Bestimmung erfüllen kann, wo Dichter und Schauspieler sich in das geschaffene Werk teilen, wo sie sich begegnen, dieser für jenen, jener für diesen arbeitet, um sich zu ergänzen. Das war denn ganz und gar nicht die Absicht Goethes und Schillers, welche in dem Schauspieler nur den Bedienten sahen, dessen Aufgabe es sei, die prächtigen Poesien dem Publikum geschickt zu servieren. Danach schulten sie denn auch ihre Leute und brachten den Gesang in die Rezitation des Verses."

„An ihrem poetischen und schauspielerischen Gebaren in Weimar merkte Schroeder sogleich die großen Gefahren, welche sie heraufbeschworen und die gänzlich falsche Bahn, in welche sie die darstellende Kunst führten, weil sie dieselbe mißverstanden. Er wollte daher trotz der Einladungen mit Weimar nicht viel zu tun haben; er hielt sich an Shakespeare, welcher, ganz entgegengesetzt zu jenen, nur für den Schauspieler arbeitet und ihm vollauf zu tun gibt; das heißt mit einem Wort: er hielt sich an die Natur und nicht an ein falschverstandenes Ideal. Die zahlreiche Schar der Nacheiferer, welche fortan nur den Klang der Rede und nicht die Darstellung geistiger und sittlicher Konflikte im Auge hatten, Kämpfe und Widersprüche menschlichen Herzens und Charakters, hat seit Dezennien einen verderblichen Einfluß auf die Schauspielkunst geübt, der um so stärker war, als bis

gegen das Ende der vierziger Jahre viele große darstellende Talente auftraten, welche den Glanz der Dichtungen durch schöne Mittel und eine reiche Phantasie in üppigster Pracht entfalteten und durch die ihnen innewohnende Kraft der Darstellung, die sich unwillkürlich geltend machte, dieser Richtung einen verführerischen Zauber gaben, dem nicht zu widerstehen war. Nichtsdestoweniger bezeichnete sie einen Abweg."

* * *

31. Juli. — Um zu erfahren, inwieweit sich Otto Ludwig in seiner Anschauung und seinem künstlerischen Schaffen durch die Leiden seines Körpers beeinflußt fühle, nahm ich heute die Gelegenheit wahr, ihn zu fragen, ob und warum er eine besondere Vorliebe für das Tiefernste und Furchtbare habe, indem ich auf das Ende des „Erbförsters" und manche Szenen seiner Novelle „Zwischen Himmel und Erde" hinwies. Da bemerkte er: „Mir schweben oft recht heitere Stoffe und Gedanken vor, so daß ich mitunter über das närrische Zeug selbst lachen muß, und würde sich derartiges auch ganz leicht und anmutig ausnehmen; meist aber sind diese Stoffe ihrer Natur nach nicht stark genug, um den physischen Leiden auf längere Dauer das Gegengewicht zu halten, und so drängt es mich denn zu kräftigen, herben Charakteren und gewaltigen Vorgängen, weil dann die Arbeit der Phantasie den körperlichen Schmerzen die Spitze bietet. Das Schreiben wird mir da unendlich leicht, sobald ich eine Figur nur einmal vor dem Auge habe; das Hindernis liegt nur in der Unfähigkeit des Rückgrates, welches gebücktes Stehen oder Sitzen nicht ertragen kann und das müßte aushalten können, denn, einmal die Feder in der Hand, arbeite ich so rasend schnell, daß ich gar nicht imstande bin, Wort für Wort nachzuschreiben, sondern nur skizzieren muß, um dem erzeugenden Gehirn folgen zu können. Zudem kommen mir, während ich an dem einen Theile schreibe, eine Menge charakteristischer Züge in den Sinn, die ich nur mit einem Stichworte am Rande in aller Eile bemerken kann." — Ich sprach von dem Hilfsmittel des Diktierens. Darauf erwiderte er: „Das kann ich nicht, denn außer dem schon

genannten Umstande schäme ich mich und habe das Gefühl, als ob ich mich nackt vor den Leuten hinstellen sollte; deshalb kann ich auch nichts von meinen Arbeiten vorlesen."

**1863.**

Dresden, 24. Juli. — Mit Sehnsucht erwartete ich den Augenblick des Wiedersehens mit Otto Ludwig. Ich fand ihn ausgestreckt auf dem Ruhebette liegend, eine lebendige Leiche mit lebhaftem Kopf und Auge, und zerrissen und zermartert von unaufhörlichen Qualen, welche sich nur mehr durch den Grad der Heftigkeit unterschieden, aber niemals gänzlich verschwanden. Seine Stimme, seine Gesichtszüge, sein ganzes Wesen zeigen eine so übermenschliche Stärke des Geistes und Herzens über das irdische Leiden, eine edle Resignation und göttliche Milde, daß dieses Bild des Jammers den Teilnehmenden nicht erdrückte, sondern erhob.

Er begrüßte mich mit inniger Freude, ich fragte ihn um sein Befinden, und nach kurzer Schilderung seines Leidens begann er das Gespräch mit den Worten: „Doch lassen wir das, und reden wir von etwas Besserem."

Wir kamen auf Halms neuestes Werk „Begum Somru", das ich eben in Berlin gesehen hatte und das doch menschlich wahrer schien, als die früheren Stücke. Ludwig sagte nun: „Der Mann hat unzweifelhaft ein großes Talent, kann wunderschön reden, aber in seinen Stücken herrscht eine Unnatur, die schauerlich ist. Das sind lauter Phantome, die nur im Gehirne des Poeten existieren, aber keine Menschen. Da habe ich vor kurzem einmal in der „Griseldis" gelesen. Ach, was das schön klang, und wie hübsch das Buch aussah, eine Zeile wie die andere; aber wie man näher tritt und denkt, das soll ein wirklicher Mensch reden, so war das auf einmal ein schrecklicher Unsinn. Zuweilen lese ich jedoch derartiges mit Vergnügen, nur des schönen Klanges der Prosa wegen."

„Aus denselben Rücksichten darf man auch bei Schiller oft nicht näher zusehen. Da habe ich neulich wieder die „Jungfrau von Orleans" gelesen. Ja, das ist prachtvoll! Welche Gedanken, welche Sprache! Aber vom dramatischen Standpunkt, wie verfehlt ist da alles. Nehmen Sie nur ein-

mal an: Wenn wir auch zugeben könnten, daß der Himmel so stark mitspielen dürfe im Drama, wo wir nur mit den Menschen zu tun haben sollten, sehen wir dennoch zu, was da für verrücktes Zeug vorgeht. Also der Grundgedanke ist, die heilige Jungfrau will den Franzosen helfen. Schon dies Eingreifen der himmlischen Jungfrau begreift man nicht, wenn man nicht weiß, daß Schiller sich damals leidenschaftlich mit Homer beschäftigte und nun gleich der dortigen Minerva oder Venus die heil. Jungfrau einführte; so ist die Szene mit dem Montgomery gänzlich homerisch. Nun sollte man denken, wird die Jungfrau ihr Werk vollbringen, indem sie einen Feldherrn begeistert oder Schrecken in die Feinde bringt — nein, sie nimmt das Mädel von den Schafen weg und stellt ihr die alberne Proposition, sie dürfe sich nicht verlieben. Ja, steht denn das in eines Menschen Gewalt und Willen, und gehört das zu einer solchen Tat? Wird sich denn die Himmlische gerade ein so gebrechlich Werkzeug wählen? Aber weiter. Die ganz unverständliche Szene im vierten Akte, nachdem sie die wundervolle Opernarie gesungen: „Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen —" bringt eine Schuld auf das Mädchen, und man weiß nicht, woher sie kommt. Soll das eine S c h u l d sein, daß sie sich verliebt? Was hat denn die ganze Proposition mit dem Vorhaben der heil. Jungfrau gemein, die Franzosen zu retten? Das Ding ist römisch-katholisch, aber nicht menschlich, nicht dramatisch."

„Wie kann man Schiller Shakespeare gegenüber einen Idealisten nennen? Schiller opfert ja die wichtigsten Momente der Darstellung einer schönen Rede, einen großen Gedanken ja dem zauberischen Klang eines Verses, wenn diese Dinge auch gar nicht an ihrem Platze sind. Man nimmt also hier rein sinnliche Mittel, die noch dazu an der Stelle, wo sie gebraucht sind, gar nicht anwendbar sind, für Idealismus, weil sie dem Auge und dem Ohre schmeicheln. Nun sehen Sie aber Shakespeare an. Im ersten Augenblicke läßt manches kalt, er spricht zuweilen, als ob Erbsen über ein Brett rollten, da kommen keine Schönheiten der Rede, keine Situationen und Momente, welche für sich eine Wirkung, einen Raum beanspruchten — sondern alles ordnet sich der leitenden Idee des Stückes, dem Charakter der Personen

unter; nicht ein Wort fällt, das damit nicht übereinstimmte, das beabsichtigte, dem Hörer sinnlich zu schmeicheln, und das nenne ich den höchsten Idealismus. Der wirkliche Idealist im Drama verschmäht alles, was nicht organisch mit seiner Idee verflochten, was nicht dem Charakter seiner Menschen entwachsen ist; er verzichtet auf jeden Effekt, welcher nur da ist, um für sich zu glänzen, er opfert alles, um seine Idee rein zu erhalten. Und diese Treue für seine Idee, diese Selbstverleugnung der eigenen Persönlichkeit, dieses Verzichten auf allen Effekt, der gar nicht zur Sache gehört, das ist Idealismus." —

Ich erzählte Ludwig „Die Zauberin am Stein" von Nissel, und daß Laube das Stück zurückgewiesen habe, weil der Untergang eines Menschen an dem Aberglauben der andern immer peinlich wirken müsse. Ludwig erwiderte: „Mir scheint ein anderer Umstand dem Stücke hinderlich gewesen zu sein, und zwar das Historische des Hexenprozesses, das uns darin nahe tritt. Dieses gewinnt mehr Macht, als die Menschen selbst und tritt für sich selbst auf. Das Unglück entwickelt sich nicht aus diesen Menschen heraus, denn es ist nicht notwendig, daß sie gerade durch den Aberglauben zugrunde gehen, es könnte ebensogut auch ein anderer äußerer Anstoß sein; — sie tragen die Notwendigkeit des Unterganges nicht in sich, sondern er kommt von außen. Es ist ein großer Irrtum, in welchen viele dramatische Dichter (selbst Freytag in seinen „Fabiern") verfallen, indem sie glauben, daß ein verworrener Zustand, in welchem sich Völker oder Teile desselben befinden, ein Vorwurf für das Drama sei. So zum Beispiel ist der Streit in den „Fabiern", in der Szene zwischen dem Konsul und dem Plebejer, verfehlt, weil die Situation in den Vordergrund tritt und wir beide in derselben befangen und leiden sehen. Wir müssen den Menschen die Situation glauben, nicht der Situation die Menschen. Sehen Sie, wie Shakespeare in „Romeo und Julie" den Zwist zwischen beiden Häusern benützt hat; das hat an sich gar nichts zu bedeuten, er gibt dem Dichter nur Gelegenheit, seine Personen handeln zu lassen. Der Dichter nimmt diese oder jene Zeit, dieses oder jenes Ereignis, weil sich die Charaktere, die er zeichnen will, eben da und dort am

schärfsten ausprägen. Sehen Sie z. B. den „Coriolan". Es wäre gleichgültig, wo der spielte, es kann überall sein; aber in der Zeit, in diesem Kleide nimmt sich der Stolz am besten aus, auf diesem Grunde erschien er dem Dichter am prachtvollsten und machtvollsten. Shakespeare wollte den Stolzen zeichnen und zeigen, wie derselbe ohne das nötige Beimaß von Klugheit untergehen muß. Er zeichnete hier einen Typus, den Stolz, wie er war, ist und immer sein wird; dieser Mensch nimmt all unsere Teilnahme in Anspruch, nicht aber das Stück römischer Geschichte, das sich mit ihm abspielt, das war dem Dichter ganz Nebensache. Was geschieht, ist um des Helden willen da: nicht die Situation, nicht der Vorgang darf uns im Drama interessieren, sondern nur der volle Mensch. Darum haben wir ja auch hier zum Kunstmittel den Schauspieler, den lebenden Menschen, weil der allein uns beschäftigen soll und nichts anders. Darum ist auch die dramatische Kunst von dieser übrigen Poesie zu trennen. Sie ist vielmehr eine bildende Kunst. Nur was uns sichtbar, hörbar und greifbar ist, hat Geltung, sonst nichts.

„Es ist eine ganz falsche Meinung, in welche die meisten dramatischen Dichter verrannt sind, daß die Handlung die Hauptsache sei. Ja, was ist denn die Handlung, wie sieht sie denn aus? Es wird dasselbe auch oft von der bildenden Kunst behauptet. Nun, wenn z. B. ein Maler die Aufgabe hat, den alten blinden Isaak zu malen, wie er Jakob den Segen erteilt und Rebekka lauernd den Vorgang beobachtet, so wird man doch den Ausdruck des segnenden Vaters, die listig lauernde Mutter usw. ins Auge fassen, und je treffender der Ausdruck in diesen Gestalten ist, desto mehr wird man von einer lebendigen Handlung sprechen. Im Drama ist alles an die lebende Person geknüpft, aus ihr geht die Handlung erst hervor; man kann nicht den Schlaf darstellen, sondern einen Mann oder ein Weib, an welchen der Schlaf ersichtlich wird. Beim Dichter wie beim Schauspieler muß alles wie aus einer Wurzel hervorgehen, die einzelnen Teile müssen zusammen und zum Ganzen passen, dann kann man von Schönheit sprechen. Denn Schönheit ist Uebereinstimmung, und so liegt in der Wahrheit die Schönheit. Man

pflegt das Unverhältnismäßige genial zu nennen, weil es auffällig ist; je höher und reiner ein Kunstwerk ist, desto weniger auffällig wird es sein, und es wird dem rohen Auge nicht gleich begreiflich. Wir können nur das schön nennen, das nicht nur den Sinnen schmeichelt, sondern auch dem zergliedernden Verstande Stich hält, und richtige Verhältnisse zeigt.

„Viele Dichter erfinden einen Konflikt und werfen zu dem Ende ganz verschiedene, nicht zusammenpassende Eigenschaften in einen Topf; sodann ist der Kampf nur ein willkürlicher, nur im Gehirne des Poeten, nicht in der Natur existierender Prozeß. Bei Shakespeare finden wir immer einen Streit von Eigenschaften, welche sich notwendig zusammenfinden müssen; wie im „Hamlet" und „Coriolan"; oder können: wie im „Macbeth", der das Unglück hat, einen riesenhaften Ehrgeiz mit dem Gewissen des rechtlichen Mannes zu verbinden."

Bei Gelegenheit des Nisselschen Stückes nahm ich den Augenblick wahr, einen wiederholten Auftrag Heinrich Laubes an Ludwig auszurichten, die Umänderung des „Erbförster" in ein Schauspiel betreffend. Ludwig erwiderte: „Ich habe vor Jahren auf Laubes Begehren auch einen Schauspielschluß geschrieben, bloß um mir nicht vorwerfen zu können, ich hätte keinen Versuch gemacht; aber ich habe ihn wieder vernichtet. Wozu haben wir uns denn mehrere Akte hindurch gequält, wenn es nun gar nicht so ernst wird. Dazu paßt ja die ganze Stimmung des Stückes nicht. Der „Erbförster" ist in der Revolutionszeit entstanden, und die Aufregung der Gemüter muß den Streit und die Ueberspannung erklärlich machen. Ich habe solche Kerle wie Lindenschmidt, wie Ulrich kennen gelernt. Aber heute können wir nicht knapp genug schreiben, und es ist kaum ein Kunstwerk möglich bei solcher Beschränkung. Ich hätte nämlich vor Beginn der Familienszene eine Verwandlung gebraucht, welche dem Zuschauer die Stimmung der Zeit gegeben. Aber wo hätte ich den Platz hernehmen sollen? Durch die Forderung der Zeit, nur kurz zu sein, ist man so beschränkt, daß man in Verlegenheit kommt, wo man überhaupt Nebendinge anbringen soll? Und darum erscheint das Stück zu grell, weil

der Hintergrund, auf dem es spielt, nicht von vornherein klar wird, so wie die Wirkung der Zeit auf das Gemüt eines Menschen, wie der Förster Ulrich."

* * *

25. Juli. — Heute las ich Ludwig Rizy's Aufsatz über „Hamlet" vor, mit dem er bis auf eine Bemerkung vollkommen übereinstimmte. Es war dies die Aeußerung Rizys, daß er diese Tragödie Shakespeares dessen anderen Werken gleichsam gegenüberstelle. Ludwig ist sie ein Notwendiges, weil erst dadurch die Welt Shakespeares abgeschlossen wurde. „Er hat uns überall gezeigt, wohin die Leidenschaften geraten, ohne das Gleichgewicht im Verstande, und es war eine Notwendigkeit, daß er die Ueberwucherung der Reflexion gegen die Willenskraft und das daraus entspringende Elend zeigte, wenn in seiner Welt nicht eine Lücke bleiben sollte. Diese seine Welt ist vollkommen geworden durch diese vollendetste Tragödie, weil hier die zwei Mächte in des Menschen Brust sichtbar werden, in ihrem Kampfe; man sieht die Gedanken gegenseitig auf sich einhauen und je näher zwei Feinde aneinander kommen, desto dramatischer wird der Kampf.

„Der Streit zwischen Völkern ist rein episch; auch der der einzelnen Parteien oder Stämme; in der Familie wird der Streit schon dramatisch, aber das Höchste ist erreicht, wenn der Kampfplatz zusammengepreßt wurde auf den kleinen Raum der menschlichen Brust; wenn in ihr selbst die Feinde erstehen, da zeigt sich die lebhafteste Bewegung. Um mich deutlich zu machen, vergleichen Sie nur die Balkonszene in „Romeo und Julie" und die Liebesszenen in den „Fabiern". Hier werden nur lyrische Gefühle ausgesprochen, und es entstehen daher nur lyrische Gedichte; sehen Sie aber die Balkonszene, wie das wechselt und lebt, wie mit jeder Rede ein neues Moment hinzutritt, das neue Bewegung gibt, das ist dramatisch. Freytags Mangel ist die Leidenschaft; die kennt er nicht, und ohne diese wird man kein Dramatiker. Er ist eine edle, feine Natur von hoher Bildung, ein Charakter voll Hoheit und Würde. Daß er das Rechte im Drama nicht erkannt hat, beweist sein Buch über

die Technik des Dramas, wo von so vielen äußerlichen Dingen die Rede ist und der Kern doch nicht getroffen wird."

Im Dämmerlichte begann heute Ludwig, was sehr selten geschieht, von seiner Krankheit zu sprechen. „Das ist ein abscheuliches Zeug, wenn man nun den ganzen Tag so liegen muß. Aber ich wollte gerne nie wieder vom Ruhebette aufstehen und auf das Gehen verzichten, wenn es mir nur vergönnt wäre, zu arbeiten. Aber es ist nunmehr wieder schlimmer, als da ich die „Makkabäer" schrieb, wo ich auch in so erbärmlichem Zustande war. Ich schrieb immer acht oder zehn Zeilen, dann fingen die Krämpfe im Unterleibe an, in solcher Art, daß jeder Atemzug ein Stöhnen wurde, das dauerte den Tag, die Nacht und wieder einen halben Tag; nun mußte ich mich doch wieder von der Tortur erholen, dann wieder mich sammeln, was ich eigentlich hatte machen wollen. Das Ganze zeigte sich in einer neuen Gestalt und immer in solcher Lebendigkeit, daß ich die Menschen neben mir am Bette sitzen sah. — Das ist ein unbeschreiblich närrischer Zustand; während ich im vergangenen Winter von Schmerzen so zermartert lag, daß ich auch keine Hand rühren konnte, wurde ich eines Nachts wach und mir kommt ein Plan in den Sinn, der mit solch riesiger Schnelligkeit wuchs, daß ich in einer halben Stunde ein ganzes Stück vor mir hatte und die Personen vor mir standen. Aber nun bedürfte es der größten Schnelligkeit, das zu Papier zu bringen, denn alsdann strömt es, und die Gestalten wachsen in rasender Schnelle. Ich bin aber außerstande, mit der Feder fortzukommen, und die Unterleibsnerven sind nicht stark genug, die Spannung des Produzierens auszuhalten, — es entstehen die furchtbarsten Krämpfe, und ich darf nicht wagen, lange im Krampfe weiterzuschreiben. Sind die Figuren später verblaßt oder fehlt mir ein Motiv, so sehe ich das Ganze wieder anders. — Wäre ich nicht meinen Unterleibskrämpfen ausgesetzt, so wäre ich der ärgste Vielschreiber, den es gibt, denn mir kommen unendlich viele und brauchbare Stoffe und fertige Stücke in den Sinn."

Von den Stücken, die Ludwig begonnen hatte, nannte mir seine Frau als am weitesten vorgerückt die folgenden:

Trauerspiele: „Kaiser Heinrich IV." — „König Saul." —„Das Wirtshaus am Rhein." — „Genoveva." — „König Darnley." — „Tiberius Gracchus." — „Agnes Bernauer."

Schauspiele: „Die Schwestern von Henneberg." — „Die Freunde von Imola." — „Die Kaufmannstochter von Messina." — Der stolze Heinrich." — „Die Gräfin von Salisbury."

* * *

27., 28., 29. Juli. „Der Egoismus Goethes ist der Egoismus der Idealisten. Der Idealist ist meist hypochondrisch, weil er sich selber zufriedenstellen muß, weil ihm das Wohlgefallen der Welt nicht genügt, weil er dem Ideale zustrebt im Kampfe mit der Welt. Der Idealist hingegen gibt, was die Welt fordert, er gerät nicht im Kampf mit ihr. Daher werden tragische Helden immer Idealisten sein. Es ist nämlich die Expansion des Ich — die Macht der Leidenschaft ist es, was die Leute ästhetisch die Idee nennen. Ohne Leidenschaft geschieht überhaupt nichts Großes. Was ist die große Idee des Christentums? Die Leidenschaft der Liebe, welche alles Ueble in uns vertilgen soll . . . . ."

Die Lektüre des Hamlet, die wir vor einigen Tagen begonnen, wurde fortgesetzt. Ludwig bemerkte sehr schmerzlich die starken Kürzungen, welche die Bearbeitung für das Burgtheater aufzuweisen hatte, und wies auf die traurigen Folgen hin. „Der Dichter verliert mehr und mehr den Raum, seine Gestalten durchzuführen, da man ihn so arg in der Zeit beschränkt; da bleibt dann für notwendige Nebendinge gar keine Zeit; da wird dann alles überstürzt, und man entwöhnt das Publikum mehr und mehr von dem Eingehen in die innere Welt des Menschen; endlich wird alles nur mehr Gebärde ohne Inhalt oder es häufen sich unvermittelte Affekte und Wirkungen. Dieser herabgekommene Zustand wirkt auch lähmend auf das Schaffen. Würde die Kunst der Schauspielerei anders gehandhabt, man hätte auch mehr Freude am Produzieren."

## 1864.

19. Juli. Als ich heute, wenige Stunden nach meiner Ankunft in Dresden, bei Ludwig eintrat, fand ich ihn inmitten des Zimmers in seinem Bette liegend, und da ich plötzlich herankam an sein Lager und ihn umarmte, weinte er vor Freude. Die letzten Wochen hatte er wieder völlig besinnungslos in qualvollen Schmerzen zugebracht, und es schien mir darum eine doppelt freundliche Fügung, daß gerade der Tag meiner Ankunft zugleich der erste war, seit langer Zeit, an dem seine Folter nachgelassen und er seiner selbst wieder vollends Herr war.

Wir sprachen von meinem Berliner Gastspiele, und da betonte er, wie sehr es den Menschen not tue, wieder zu erkennen, was Natur sei, „weil aus ihrem Leben und Treiben das nackte Natürliche, ja das Bewußtsein und die Erkenntnis des Natürlichen durch einen Firnis allgemeiner Bildung immer mehr und mehr verschwindet. Die Griechen hatten leicht, Leiber zu formen, sie kannten die Nacktheit. Wenn Sie aber jetzt einen Menschen entkleiden, der immer den Frack trägt, so haben Sie dadurch noch keinen nackten Menschen gewonnen, sondern man sieht diesem Leibe immer den Frack an."

Als speziell für den dramatischen Künstler ungemein lehrreiche Autoren schätzt Ludwig vor allen Plutarch in seinen Lebensbeschreibungen und Parallelen und Michel Montaigne; abermals machte er mich auf Montaignes Kapitel über „die Philosophie als die Kunst sterben zu lernen" aufmerksam. „Im Plutarch wird der Kenner gewahr, wie der Charakter des Menschen sich herausgebildet hat. Plutarch forscht wie ein Dramatiker den Ursachen einer Tat nach und öffnet uns die Menschenbrust."

* * *

20. Juli. Auf meine heutige Frage an Ludwig, ob die lange Zurückhaltung der Shakespeare-Studien wirklich nur in den darin enthaltenen Angriffen auf Schiller ihren Grund habe, antwortete er: „Ich würde diesen schwierigen Punkt wohl überwinden, aber da ein solches Buch jedenfalls viel Aufsehen erregt und zum Kampfe her-

ausfordert, weil es einen vergötterten Liebling angreift, so kommt alles darauf an, daß durch die Zusammenstellung der Beweisgründe jeder Einwand entkräftet wird. Ich wollte ja auch darin meine Meinung nicht aufdrängen, sondern der Leser sollte so zum Schlusse geführt werden, daß er die freie Einsicht in den Gegenstand hat und selbst entscheiden kann durch das Gefühl in der eigenen Brust. Ich habe mir dazu gar nicht die Form eines schwierigen Lehrbuches gedacht, sondern der Leser sollte spielend, auf dem Wege angenehmer Unterhaltung, zum ernsten Ziele geführt werden. Aber zu dem allen gibt's in dem Materiale noch eine ungeheure Arbeit. Ich habe das ja gar nicht mit dem Gedanken an die Oeffentlichkeit zusammengetragen, sondern nur für mich allein. Es ist das Tagebuch und die Geschichte meiner eigenen dramatischen Erziehung. Ich wollte mir damit einen Weg bahnen. Es würde sich schwerlich in dem Materiale, wie es jetzt vorliegt, jemand zurechtfinden; denn ich habe das Ding von den verschiedensten Standpunkten aus angesehen und von da aus meine Beobachtungen gemacht; z. B. nur vom Standpunkte des reinen Vergnügens, welches uns das dramatische Kunstwerk gewähren soll. Nach solchen Standpunkten müßte der Stoff gesichtet werden. Ich bin aber mit meinen Kräften zu sehr herunter, um eine solche heillose Arbeit zu unternehmen, welche der ganzen Sammlung bedarf."

Ludwig war heute ein wenig gedrückter als gestern, dessenungeachtet stand ihm im Gespräche sein wunderbarer Humor zu Dienste. Es entsteht dann eine so heitere behagliche Stimmung, und das wunderbare Naturell dieses Mannes bricht sich so siegreich Bahn, daß man oft gar nicht erinnert wird an die Qualen, welche der Arme ununterbrochen zu ertragen hat. Welche Kraft des Geistes, welche Hoheit des Gemütes muß vorhanden sein, um sich bei so nagendem, verzweiflungsvollem Unglück ein heiteres Auge für alles Schöne dieser Welt zu bewahren.

* * *

21. Juli. Heute nachmittag lernte ich bei Ludwig die beiden jungen Maler Gey und Schaller kennen, welche Ludwig gerne bei sich sieht. Es ist rührend zu sehen,

mit welcher fürsorglichen Teilnahme Ludwig jungen Talenten entgegenkommt, wie er die bestgemeinten Ratschläge erteilt, wie er die Bemerkung des Jüngeren anerkennt oder verbessert, wie alles, was er spricht und wie er spricht, aus dem Quell pulsierenden Lebens kommt und zum Leben des anderen dringt. Nie habe ich an ihm den leisesten Zug des Schulmeisters beobachtet; mit durchdringendem Auge blickt er in die Seele des Hörers und verfährt mit weisem Takte bei jeder Zurechtweisung, indem er nicht eine absolute Meinung aufdrängt, seine Idee auf einmal begriffen haben will, sondern indem er die natürliche Begabung des Jüngeren einen ihr angemessenen Weg führt, auf dem sie dann von selbst dazu gelangt, das Richtige zu erkennen. Nie tritt er dem jungen Künstler mit einem Dogma entgegen; wie bei sich selbst bringt er auch bei jedem anderen darauf, daß er die Natur eines Gegenstandes selbst untersuche und die Lehren großer Meister zwar beherzige, aber nicht nachbete.

Eine Broschüre, Fechters „Version of Othello“ las ich Ludwig teilweise vor; er belächelte den raffinierten Unsinn der Einrichtung und Spielweise und nahm hierbei Gelegenheit, zu wiederholten Malen auf die Einfachheit Shakespeares hinzuweisen, auf seine Art, allem rein Aeußerlichen oder nicht zum Zwecke Gehörenden aus dem Wege zu gehen, auf sein Festhalten an der Idee des Stückes und des Charakters. „Und das muß,“ fügte er hinzu, „vor allem auch der Schauspieler aus Shakespeare lernen, daß er sich mit nichts Nebensächlichem auf der Bühne befasse und die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer durch irgend einen aparten Streich ablenke, sondern alles tue, den Blick des Zuschauers tiefer und tiefer in die Seele des dargestellten Charakters zu führen, die Seelenbewegungen desselben klar zu machen. Diesen reinen Idealismus muß der Schauspieler von Shakespeare lernen, alles andere äußerliche dumme Zeug muß wegfallen.“

„Es beruhe auf einem Irrtum,“ betonte heute Ludwig, „Wahrheit und Schönheit in der Kunstauffassung zu sehr zu trennen. Die höhere Wahrheit, wovon in der Kunst allein die Rede sein kann, ist schon eins mit der Schönheit, denn die Wahrheit ist schon durch die ihr notwendig inne-

wohnende Uebereinstimmung und Harmonie schön. Seien Sie stets bedacht," schloß er, „in ihrer künstlerischen Anschauung von der Natur auszugehen, nicht vom Historischen; so werden Sie gesichert sein gegen viele ästhetische Irrtümer. Die Natur ist so namenlos reich in jeder Beziehung und in ihren Ideen so einfach; wir müssen nur lernen, diese Einfachheit zu erkennen und die in ihr liegende Schönheit zu sehen. Das Unwahre ist auch unschön."

## Ueber Ungarische Schauspielkunst (1892).

Mein verehrter Freund!*)

Du fragst mich, was ich von Deinen Landsleuten, meinen Kollegen am ungarischen Nationaltheater, halte? Gerne sage ich Dir unverblümt meine Meinung. Nicht eine Höflichkeit von Haus zu Haus sind meine Worte, sondern eine Ueberzeugung.

Das Komitee der Wiener Theater-Ausstellung hat den Freunden der dramatischen Kunst manche Freude bereitet, und glänzend geendet, indem es der ungarischen Kunst das Schlußwort überließ. Denn daß ich es nur gleich heraussage: Wie der Doppeladler Habsburgs zwei Reiche brüderlich umfängt, so schützt er auch zwei gleich hoch stehende Institute in den beiden Hauptstädten: das Burgtheater und dessen jüngere Schwester, das ungarische Nationaltheater. Was mich zu solchem Urteil berechtigt, ist vor allem die künstlerische Einheit, die in den Vorstellungen herrscht, das Gepräge, welches die Tradition und die Gegenwart denselben geben, das gemeinsame Streben nach dem einen Ziele: Der Dichtung gerecht zu werden. Da gibt es nur mächtige Talente, also keine Virtuosen im schlimmen Sinne dieses Wortes. Dies ist das Kennzeichen des e r st e n Ranges. Welche außerordentliche Begabung für diese Kunst muß in einem Volke liegen, das ein so hohes Ziel in einem halben Jahrhundert erreicht. Unter den schwierigsten Umständen ist das Theater erstanden, aus der armen Wander-

*) Dieser Brief ist an den trefflichen Uebersetzer Petöfi's gerichtet, Ladislaus v. Neugebauer, mit dem Lewinsky herzliche Freundschaft verband.

truppe aufgekeimt und hat sogleich grundlegende Talente gefunden, welche die Wahrheit und Einfachheit der Natur als obersten Grundsatz aufstellten, wie einst Schröder in Deutschland, und ihr Schifflein tapfer 25 Jahre lang durch Sturm und Regen lenkten, bis es offene, klare Bahn fand. Die zweite Generation hat, wie die erste dem Burgtheater nacheifernd, das künstlerische Glaubensbekenntnis treulich gehalten.

Ein Hauptanteil an solchem Erfolge gebührt seit geraumer Zeit der hohen Begabung, der umfassenden Bildung, dem angeborenen Herrschertalente des Direktors Paulay, der als Ideal in seinem Berufe gelten darf. Freilich, muß ich gleich hinzufügen, ist er von seltenem Glück begünstigt. Ueber welche Summe von Talenten verfügt er! Er mußte gewinnen mit solcher Künstlerschar.

Laß mich mit der in ihrem Vaterlande mit Recht vergötterten Frau Jászay beginnen. Sie ist eine so abnorme Erscheinung, daß es kein größeres Zeugnis für die Leitung des Direktors und für die neben ihr wirkenden Talente gibt, als die Tatsache, daß diese Frau die künstlerische Einheit nicht zerrissen hat und für sich allein dasteht. Es ist dies aber auch ein glänzendes Zeugnis ihres eigenen künstlerischen Adels, der die titanenhafte Natur im Zaum zu halten, in den Dienst des Ganzen zu beugen weiß. Als ich sie zuerst sah in der Rolle der Gertrude im „Bánk Bán“, war ich von ihrer Persönlichkeit sogleich tief getroffen. Ich konnte das Auge nicht mehr von ihr wenden. Jeder Zoll eine Fürstin, die Größe ihres Wesens sprach aus jeder Gebärde. Wie unmittelbar und deutlich kann dieser Körper sagen, was die Seele empfindet und denkt. Was mich im Anblick dieser Erscheinung während des ganzen Abends überkam, kann ich nur mit den Worten der Dichterin Betty Paoly ausdrücken, welche für Frau Jászay geschrieben sein könnten!

„Nur Wenige giebt's die wissen und empfinden
Was sich, daß er zu den Erkor'nen zähle,
In einem Künstler muß zusammenfinden:
Ein Herz, im Lieben stark und stark im Hassen,
Ein königlicher Geist, und eine Seele,
Die groß genug, das Größte selbst zu fassen.“

Das ist's: Eine Seele, die groß genug, das Größte selbst zu fassen — und dazu alle Mittel, dies der Welt mitzuteilen. Ihr Körper hat die glücklichste Beredsamkeit, das Gesicht ist ein offenes Buch, aus welchem die leisesten Regungen des Herzens deutlich abzulesen sind, und dazu ein Instrument in der Kehle, das wie eine Orgel den Posaunenton und die Engelsstimmen anschlagen kann, und durch alle Register gleich schön erklingt. Ich konnte sie nur als Gertrud und Eva sehen: die Medea, welche ich zu meinem tiefsten Leidwesen versäumen mußte, hat mir meine gleich begeisterte und scharf sehende Frau Zug für Zug lebendig geschildert. Frau Jászay hat die höchste Vollendung in dieser Rolle dadurch erreicht, daß ihre Natur und der Mut einer abnormen Begabung die wilde, fremde Kolcherin verkörperte, wie der Dichter sie in abgebrochenen, hervorgestoßenen Lauten zeichnete — ein Wesen, vor dem die gebildeten Griechen zurückschaudern; mit ihrem Erscheinen ist auch ihr Schicksal schon erklärt. Aber, wie mir mein verläßlicher Zeuge sagt, auch das Aeußerste, das diese Frau wagt, ist kein Wagnis, es bleibt im Bannkreise der Kunst, weil es nur der vollgesättigte Ausdruck einer gewaltigen Natur, kein künstlich ersonnenes Theaterspiel ist. Zu wünschen bliebe etwa eine größere Eitelkeit und berechtigte Sorgfalt für das frauenhaft Wohlgefällige in der äußeren Erscheinung.

Wehe jeder geringeren Persönlichkeit, die solchen Spuren folgen wollte. In der Darstellung des Außerordentlichen ist das Genie allein berechtigt, und kann nicht zur Nachahmung empfohlen werden. Wenn ich auch nicht so glücklich war, ihre Medea zu sehen, so habe ich doch ein anderes Erlebnis mit dieser Frau gehabt, das ich Dir mitteilen muß als eines der denkwürdigsten meines Lebens. Da ich die Ehre hatte, sie mit ihrem großen Kollegen Ujházy und Direktor Paulay bei mir zu sehen, gab sie uns und unserem lieben Gast, dem Dichter Wilbrandt, Gelegenheit, ihre Kunst auf epischem Gebiete kennen zu lernen, und trug das ergreifende Gedicht Kis': Jehovah vor.

Ach, daß es unmöglich ist, derlei der Nachwelt zu überliefern, daß es nur im bewegten Herzen des glücklichen Hörers in seiner Erinnerung fortleben kann!

Die Art, in welcher sie dies Gedicht vorträgt, erfüllt den Kenner, soweit der dämonische Zauber ihm überhaupt Besinnung läßt, mit staunender Bewunderung. Dieser Verein seltenster Gaben! Diese Fähigkeit, die ganze Menschenseele, das Herz des Herzens zu geben, alles sagen zu können, was sie nur will — und dieser Kunstverstand, der alle diese Gaben souverän beherrscht. Denn das ist keine jener wilden Puppen, die als „Naturell" so beliebt sind, weil sie auf ein paar Tönen schreien können — sondern das ist eine große, zielbewußte Künstlerin, die das geschaut hat in ihrer Einbildungskraft, was sie mit wohlüberlegten Mitteln darstellt. Der grimmige Schmerz kam mit überwältigender Wahrheit zum Ausdrucke, daß wir alle weinten, wie die Kinder. Und diesen Bann wirkte sie auf uns am hellen Tage — im kleinen Zimmer vor uns sitzend — kein Hilfsmittel der Illusion, als das Licht des Genies und das wohlbedachte Wort.

Ich habe unter gleichen Umständen nur einmal das gleiche erlebt, freilich von keiner Geringeren als Fanny Elsler, welche mimisch das Schicksal der stummen Yelva bei hellem Tageslicht erzählte. In diesen höchsten Rang gehört Frau Jászay, und wenn sie in einer Weltsprache, z. B. italienisch, zu uns redete, so würde sie in beiden Hemisphären als eine der größten Erscheinungen anerkannt worden sein, welche die Schauspielkunst je aufzuweisen hatte.

Ein würdiges Seitenstück zu ihr schien mir Frau Markus, eine große Künstlerin, welche die Melinda im höchsten Grade fesselnd und wahr gestaltete. Auch sie ist offenbar eines großen leidenschaftlichen Ausdrucks fähig und hat den besonderen Reiz eines poetischen Duftes, der ihre Person und Aktion verklärt. Wie man mir sagt, ist sie vom höchsten Zauber in der Rolle des Gretchen in Goethes Faust, und ich glaube das unbedingt, auch wenn sie nicht so goldenes Haar besäße. Bewundernswert ist sie in der Bewegung des Körpers und in dem künstlerischen Feingefühl derselben. Ein staunenswertes Beispiel davon gibt sie als Hippia in der Tragödie des Menschen, wenn sie von der Pest ergriffen wird. Die Künstler, welche noch in „Bánk Bán" mitwirkten, waren sämtlich von voller Wahrheit und hinreißendem

Schwung. Insbesondere ergriff mich Nagy als Bànk Bán im 4. Akt. Im großen pathetischen Vortrag fand ich eine große Aehnlichkeit mit dem Stil des Burgtheaters. Der schöne Klang der Sprache, die vollen Vokale, der Lebensatem derselben scheinen mir diesen Stil zu fordern. Man fühlt in diesem Werke so recht den Pulsschlag der Nation, und es wirkt dadurch hinreißend. Diese Aufführung muß überhaupt mustergültig genannt werden, da sich mit Herrn Nagy noch Meister Ujhazy, Szacsvai und Gyenes zu einem herrlichen Ganzen vereinigten.

Ebenso musterhaft war die zweite Vorstellung, der ich beiwohnen konnte: „Die Großmama". Ich teile vollständig den Enthusiasmus, welchen Frau Prielle in ihrem Vaterlande findet. Sie hat hier allgemeines Entzücken hervorgerufen. Ich hatte in dem Genusse ihrer Darstellung ein eigentümlich wohliges Gefühl alter Bekanntschaft, obgleich ich die Dame zum erstenmal auf der Bühne sah. Plötzlich wurde mir das klar. Ich kann noch in das Abendrot einer Zeit blicken, in welcher Vornehmheit in der gesellschaftlichen Form im Leben wie auf der Bühne existierte. Adelige ungarische Damen zeichneten sich von jeher durch diesen Zug aus. Selbstbewußtsein, großmütiges Empfinden, mit Ungezwungenheit in der Gebärde ausgedrückt, ist ein charakteristischer Zug dieser Nation. — Aber auch auf deutschem Boden lebte diese Vornehmheit. — Während der Darstellung kamen mir diese Erinnerungen, und plötzlich standen die unvergeßlichen Gestalten vor mir, deren Wesen ich nun in Frau Prielle verkörpert sah: die berühmte Louise Neumann des Burgtheaters und deren Mutter, Mama Haizinger. Sie vereinigt Züge von beiden Künstlerinnen. So muß auch die Mars in Paris gewesen sein. Der Zauber einer vergangenen Zeit umfing mich im Anblick dieser in ihrer Art einzigen Künstlerin, und ich hege wohl den sehnlichen Wunsch, dieselbe in vielen ihrer Rollen zu sehen. Die Gestalt der „Großmama" erfüllt den Beschauer mit jenem Wohlgefühl, welches das Alter hervorruft, wenn es sich den unvergänglichen Teil des jugendlichen Zaubers, die edelste Weiblichkeit, bewahren konnte. Und welche Schar von Talenten war um diese Perle des National-Theaters gereiht!

Die lebensprühende Frau Csillag, die trefflichen komischen Alten Frau Rakosi und Vizvàry und deren Gatte, der glänzende Humorist Vizvàry, der drollige Gabanyi und die trefflich gezogene junge Garde. Alle diese echten Talente vereint, brachten eine Vorstellung zustande, auf welche das Institut stolz sein darf. — Mit tiefem Leidwesen mußte ich auch auf „Abbé Constantin" verzichten, den, wie mir meine Frau sagt, Ujhazy mit reichstem Humor ausstattet. Diesen Meister in einer Reihe seiner hochbedeutenden Vorstellungen zu sehen, ist einer meiner lang gehegten Wünsche.

Ujhazy ist so recht ein Schauspieler von Gottes Gnaden, dem auf der Stirne geschrieben ist: Dazu bist du geboren. Sein Verständnis der Kunst, seine geistige Bildung hält gleichen Schritt mit seinem Talent, daher jene ausgeglichene Vollendung. Zu meiner Freude hatte ich Gelegenheit, in der „Tragödie des Menschen" seine hohe Künstlerschaft und proteische Kraft in mehreren Gestalten zu bewundern.

Auch die Vorzüge des Charakteristikers Herrn Gyenes sind mir in dieser Vorstellung leuchtend entgegengetreten, wie denn dieselbe überhaupt wimmelte von glänzenden schauspielerischen Momenten. Welche Schönheiten brachte wieder Frau Jàszay! Wie kraftvoll und mannigfaltig war Herr Szacsvay, der schon als Petus mein Herz gewonnen hatte. Gabanyi als Greis im Palansterium erfüllte mich mit einem Grauen, so entsetzlich wahr stellte er diesen sozialistischen Großinquisitor einer hoffentlich nur erträumten Gesellschaft dar.

Anfang und Ende dieses gedankenschweren Werkes zeigte mir noch einmal den Meister der Szene: Paulay. Mit welchem Feingefühl ist die Szene in und vor dem Paradiese gestaltet — wie ergreifend wirkt das Ende. Trotz der unsäglichen Schwierigkeiten macht er uns schließlich den dichterischen Gedanken greifbar.

Du sagst mir, lieber Freund, daß die Ungarn mit einiger Beklemmung den Wiener Boden betraten. Diese Bescheidenheit ziert diese Künstler, aber sie konnten mit dem Bewußtsein zurückkehren, daß das Nationaltheater durch die Größe und Anzahl seiner Talente, durch sein Zusammenspiel, durch sein Repertoire und seine künstlerische Führung

das ihm stets als hohes Muster vorschwebende Burgtheater eingeholt hat. Die Besten der Nation haben es einst einem edlen, hohen Zwecke geschaffen — es hat seine große Aufgabe treu und glänzend erfüllt. Möge ihm auch in Zukunft das Glück treu bleiben.

Mir aber möge in naher Zeit die Freude werden, die Darstellungen dieser Künstlerschar wieder zu genießen.

Mit herzlichem Gruß, Dein

Jos. Lewinsky.

## Tolstoj und das russische Theater.*)

In allen Angelegenheiten menschlichen Lebens und Strebens behält er doch recht, der große Alte von Weimar. Aber es gehört schon ein reiches, vielverzweigtes Menschenleben dazu, seine Weisheit nur verstehen zu lernen. — Wie wenigen ist die Kraft gegeben, sich in seinem Sinne zu führen. Da lautet eines seiner Worte: „Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.“ Welchen Mißverständnissen, welchen phantastischen Vorstellungen, welchen Vorurteilen, welchem launenhaft ungerechten Urteil unterliegt oft auch der ehrlich bestrebte Leser, wenn er den Boden nie gesehen hat, aus dem eine Dichtung entsprossen, die Menschen nie gekannt hat, aus deren Mitte und Wesen sie emporgewachsen. Wie leicht ist eine falsche oder ungenügende Anschauung, mindestens ein unzureichendes Verständnis möglich, wenn es sich um ein vielen noch dunkles Land handelt, wie Rußland, das sich heraufbaut aus vielbewegter, blutiger Geschichte, das, zusammengeschweißt aus so verschiedenen Völkern, von einer großen, vielleicht ihm selber noch nicht klaren Idee, die erst noch dunkler Drang ist, geführt, einem noch unsichtbaren, aber für die Geschichte der Menschheit vermutlich großen Ziele zustrebt. Nur flüchtig habe ich es berühren können, dieses merkwürdige Land, aber als ich von der Höhe des Kreml Moskau zu meinen Füßen sah, kam ein so ungeheurer Eindruck über mich, daß ich, überwältigt von diesem Anblick, meiner Emp-

*) Zuerst erschienen in der „Deutschen Revue“ XXI.

findung nicht Herr war, aber wohl begriff, daß der schlichte Russe hier auf die Knie sinken muß und ihm aus innerster Seele nur ein Empfinden quillt: Du heiliges Rußland!

Mit heißer Begierde, dieses gewaltige Land und Volk einmal zu sehen, betrat ich seinen Boden, nicht völlig frei von einem unheimlichen Gefühl, das ja jeden beschleichen wird, der sich um die Geschichte dieses Reiches im Laufe dieses Jahrhunderts bekümmert hat. Nur aus seiner Literatur kannte ich dieses Volk, und mich trieb der heiße Wunsch dahin, die Wirkung meiner Kunst bei den dort ansässigen Landsleuten, besonders aber bei den deutsch redenden Russen zu erproben. Eine gar strenge Probe, wenn man das keusche Wort der Dichtung, ohne jede sinnenschmeichelnde Beigabe, als Probierstein braucht, als schlichter Vorleser und Erzähler seinen Richtern gegenübertritt. Aber für die eigene Kraft, wie für den eigentlichen Wert der Hörer gibt es keine schärfere Probe.

Noch auf dem Wege bekam ich die deutsche „Petersburger Zeitung" zur Hand und fand den Beginn eines ausführlichen Aufsatzes über Tolstojs „Macht der Finsternis". Ich entnahm daraus, daß dies bisher verbotene Drama, das ich seit Jahren kenne, freigegeben worden war, daß ich somit hoffen durfte, dies Werk auf der russischen Bühne zu sehen, welche kennen zu lernen mein innig gewünschtes Ziel war. Ein freundliches Geschick fügte es, daß ich an diesem erschütternden Drama wie an einem Leitfaden das russische Theater und den dermaligen Zustand der Schauspielkunst kennen lernen konnte.

Der Name Tolstoj hat an Zauber für mich mit jedem seiner Werke zugenommen, das ich kennen lernen konnte. Ich wurde bald gewahr, daß sich in dem so mannigfaltigen Inhalt dramatischer, historischer, philosophischer, religiöser Art eine außerordentliche Persönlichkeit offenbare, die der Menschheit etwas Neues zu sagen habe. Der Inhalt seines oben genannten, ganz vereinzelten dramatischen Werkes hat einem Kreise von jungen Halbtalenten Veranlassung gegeben, aus leicht begreiflichem Bedürfnis diesen großen Namen oft neben dem ihrigen zu nennen, und hat bei der

Masse deutscher Leser die Meinung verbreitet, Tolstoj sei auch ein „moderner" Dichter. Aber ein einziger Blick auf alle seine Schriften kann den Unbefangenen belehren, daß dies ein gewaltiger Irrtum ist, der ohne jede Berechtigung auf Grund des grausigen Inhaltes jenes Stückes verbreitet wurde. Weil auch Schmutz an diesen Bauern klebt, glaubten jene, hier herrschte das Element, in dem sie selber waten. Aber dieses außerordentliche Werk ist durch eine weite Kluft von den gegenwärtigen Bestrebungen jüngster und lautester deutscher Autoren getrennt, soweit als „seine Lebensanschauungen von der sittlichen Anarchie der modernen Gesellschaft".

Ich entlehne diesen Ausdruck jenem in der deutschen „Petersburger Zeitung" erschienenen, mit dem Namen A. Fedorow gezeichneten Essay, der wohl das Treffendste enthält, was über Tolstoj geschrieben wurde, den ich am liebsten wörtlich hierher setzte, weil ich noch nirgends eine so tiefe Einsicht in die Wesenheit dieses großen Volkserziehers und Künstlers gefunden habe.

Wenn ein Dichter von Gottes Gnaden etwas zu sagen hat, so ergeben sich ihm von selbst die feinen Gedanken, seinem Schauen angemessene Form; der Darsteller, wenn ihm das Geheimnis der Form lösbar ist, liest demnach in ihr schon den Gedanken und alle jene nicht wörtlich ausgesprochenen Zustände, Wandlungen und Uebergänge der Seele, auf die ihn die Form leitet. Die klassische Form, unter der Tolstoj seinen großen poetischen und ethischen Gedanken zur unverkümmerten Anschauung bringen konnte, war hier der Bauer. Die Macht der Finsternis herrscht in allen Kreisen: das heißt die Macht des Geldes, der Genußsucht, der Lüge in allen Arten, der Feigheit, die in der Furcht vor den Menschen besteht. Es ist ein symbolisches Werk, und jeder Stand, der in diesen Spiegel schaut, sieht sich selber. Aber groß und gewaltig konnte sich die Idee des Dichters nur in der Bauerngestalt ausdrücken, breit, ungebunden und mit elementarer Macht. Sie bedarf die Aeußerlichkeit der Erscheinung bis auf die Kleidung. Ich meine so: ein Mensch in dem kümmerlichen, gewissermaßen unnatürlichen, unschönen Kleide, das wir Frack nennen, kann die gewaltigsten Leidenschaften und Affekte äußern — das

in seiner Mißform störende Kleid verkümmert die künstlerische Wirkung, aber der Kittel des Bauern ist für den Ausdruck der Größe brauchbar. Je weiter wir nun in das Innere des Werkes dringen, desto mehr werden wir der künstlerischen Weisheit des Dichters inne in der Wahl des Menschenkreises, in dem er den Vorgang seines Stückes sich abspielen läßt.

Der russische Bauer, der in seiner Ueberzahl von hundert Millionen die körperliche Erscheinung dieses Volkes ausmacht, ist überdies noch etwas weit Bedeutenderes als die Bauern anderer Länder, denn er tritt schon durch seine Masse allein, abgesehen von seinen anderen, auf Nationalität und Glauben beruhenden Eigenschaften, als eine ungeheure Macht auf, die nur der Allgewalt des Elements zu vergleichen ist. — Ich war denn im höchsten Grade begierig, dieses Wesen auf seinem eigenen Grunde kennen zu lernen, dargestellt von seinen Landsleuten, in seiner eigenen Sprache, seinem eigenen Gebaren.

Ich hatte überdies noch gar keine Vorstellung davon, was die Russen in dieser Kunst vermögen, hatte aber auf Grund ihrer Literatur eine günstige Meinung hierüber. Die Richtigkeit dieser Meinung sollte mir bald bestätigt werden und ich überdies den Vorteil genießen, ihre Darstellungskunst in drei Vorstellungen desselben Stückes steigend bewundern zu können. Ein großer Abbruch meines Genusses lag freilich in der Unkenntnis der Sprache, aber ich habe genügendes Sprachgefühl, um auch dem mir fremden Laut anzumerken, ob er zur Darstellung eines großen Affekts sich eignet.

Die erste Vorstellung sah ich in dem sogenannten „Kleinen Theater" in Petersburg. Ein dem Schauspiel sehr günstiger Raum, um ein geringes breiter, als unser altes Burgtheater war. Die russische Bauernstube, die ich zum erstenmal im Leben sah, war von der Regie der Handlung sehr fördernd angepaßt worden; der kleine Raum begünstigte die Wirkung ganz besonders.

Man muß hierzulande große Anforderungen an die Schauspieler stellen, denn ich fand das Urteil Fedorows in der „Petersburger Zeitung" etwas streng. Die Kräfte waren

ja wohl an Begabung verschieden, aber sehr schwach waren eigentlich nur die Bäuerin und die Tochter. Sie hatten unpassend übertriebene Kostüme, wie in einer Maskerade, die freilich zu dem unwahren, übertriebenen Ton paßten, den sie anschlugen. Ein ganz junger Schauspieler, Herr Ssudbinin, spielte den Helden, den schönen Bauernburschen Nikita. Ein begabter Mann von guten Mitteln, noch nicht ausgeglichen und geklärt, aber voll glaubhafter Leidenschaft, die mich ergriff. Ich war bei dieser ersten russischen Vorstellung und angesichts der schwächeren Kräfte vor allem betroffen durch das natürliche Gebaren und Sprechen, das dieser Nation eigen scheint.

Es dürften in Deutschland nur selten Bühnen von gleichem Range anzutreffen sein, die so viel Naturwahrheit aufbringen.

Freilich war auch dem Ganzen anzumerken, daß eine sehr kunstverständige Regie hier herrschen muß, die die einzelnen gut führt und zu einem Ganzen zusammenstimmt. Freilich gruppierte sich alles um eine Künstlerin, die, ohne sich im geringsten vorzudrängen, durch ihr außerordentliches Talent das Ganze hob und verklärte: Frau Strepetowa, die die Mutter Matrena darstellte. Ich gestehe, daß ich nicht zu denen gehöre, die leicht im tiefsten Herzen gepackt werden, ob ich mich gleich zu den sogenannten dankbaren Zuschauern rechnen darf und mit voller Hingebung höre, wo es ein bedeutendes Werk gilt. Aber diese Künstlerin machte mich durch die Darstellung des entsetzlichen Weibes zu wiederholten Malen schaudern, es durchrieselte mich Kälte im Anblick dieser unheimlichen Geschäftigkeit, dieses Eifers in Verfolgung ihrer Habsucht; die Zärtlichkeit für ihren Sohn, das naive Behagen in der Anordnung ihrer Pläne, als ob es sich um etwas sehr Vernünftiges und Nützliches handelte, und die Lebhaftigkeit ihrer Gebärden schnürte mir das Herz zusammen, sie legte sich mir wie eine Schlange um den Leib; ich hatte den Genuß einer vollkommenen Täuschung. Das Publikum zeigte volles Verständnis für die Wahrheit dieser Darstellung, und ich hörte, daß diese Dame eine allgemein anerkannte, große Künstlerin sei. Nach

diesem Eintritt in den Vorhof russischer Kunst durfte ich mit großen Erwartungen in das Innere treten.

Dieses Innere bot sich mir im Alexandratheater, wo die kaiserlichen Schauspieler zu Hause sind.

Es ist eines jener unsinnig großen Häuser, die im Widerspruch und zum Schaden unserer Kunst geschaffen sind. Ich hatte aber den Vorteil, der Bühne sehr nahe zu sitzen, war also durch den räumlichen Unsinn nur insoweit gestört, als die Bauernstube weit war nach Breite und Tiefe wie ein Exerzierfeld. Der denkende Zuschauer hat immer vor solchen Schauplätzen einen Prozeß in sich durchzumachen, bis er dies Mißverhältnis der Menschen zum Raum überwunden hat. Beim Aufziehen des Vorhangs stand die Richtigkeit meines Widerspruchs gegen große Theater leuchtend vor Augen. Das szenische Bild der Stube war viel reicher ausgestattet, aber wie schwer müssen sich die Schauspieler die Wirkung ihres Zusammenspiels erkämpfen, wie will das jeden Augenblick wieder auseinander fließen — wie kalt wirkt die Szene trotz aller Sorglichkeit der Anordnung, nur weil sie unnatürlich weit ist.

Es wäre aber für jeden Zuschauer ein Gewinn gewesen, den Darstellern recht nahe zu sein.

Ich sah eine Gruppe von großen Talenten zu einer glänzenden Gesamtdarstellung vereinigt. Die Krone gebührte an diesem Abend wohl Herrn Dawydow, der mir einen unvergleichlichen Genuß durch seine Darstellung des alten Akim bereitete. Dieses gute Gesicht, diese Einfalt, diese Ruhe und Heiterkeit des Gemüts, welche aus diesem echt russischen Gesicht zu lesen waren, in dieser Beschränktheit die sittliche Hoheit — die verkörperte Idee Tolstojs — das Musterbild eines wahren, christlichen Menschen. Aus diesem Gesicht spricht der ganze Inhalt des Wortes: Selig sind die Einfältigen, denn ihrer ist das Himmelreich. Wie er hört, wie er erwidert, wie er sich von seinem Sohne und dem moralischen Schmutz scheidet, wie er nach seinem Bekenntnis den reuigen Sohn segnet — welcher Genuß, welcher Gewinn ist für alle abwesenden und künftigen Freunde der Kunst verloren, daß man solche Darstellungen nicht im Bilde festhalten kann! Wie ein Schmerzensschrei tönt mir

nach solchem Abend das Wort Schillers in der Brust: „Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst, die wunderbare, an dem Sinn vorüber."

Und was alles gewann ich in diesem Anblick!

In diesem großen Quartett: Dawydow, Warlamow, Ossokin und Ssasonow sah ich mit einem Blick das russische Volk und kenne es dadurch besser, als wenn ich eine Bibliothek über dasselbe gelesen hätte. Wie sie am Tische zusammensitzen und ihre Angelegenheiten besprechen, war für mich, den Fremden, für sich allein ein unvergeßliches Kulturbild, ganz abgesehen von seinem dramatischen Werte.

Eine einzige Erscheinung ist der mächtige Warlamow, ein offenbar mit reichem Humor ausgestattetes Talent. Ich hätte viel gegeben, wenn ich eine große komische Rolle von ihm hätte sehen können. Der alte Soldat war in dieser herkulischen Gestalt prächtig repräsentiert. Ossokin in der Rolle des kranken und sterbenden Bauern ergreifend. Ssasonow zeigte sich allerdings nicht von so wilder Leidenschaft als der Darsteller des Nikita am Kleinen Theater, aber er war von vollendeter Meisterschaft in jedem einzelnen Zuge, und als das Gewissen in ihm sich zu regen begann bis zu dem Bekenntnis war sein Spiel durch alle Stufen der Gewissensqualen erschütternd. Er hat so völlig die Gabe, jede einzelne Seelenbewegung zu zeigen und alle diese Züge zu einem Ganzen zu vereinigen. Wie klar, wie maßvoll ist die Führung des Charakters in den Tönen und Farben — es kommt ein so unsagbares Wohlgefühl über mich im Anblick solchen Könnens — ein Glück, das nur die Kunst gewähren kann.

Frau Wassiljewa in der Rolle der Annissja war so lebenstrotzend, so gesund und begehrlich schön, daß man versucht war, sie zu entschuldigen; und trotz aller Bedenklichkeiten nicht ein Hauch von Unschönheit. Dieser Abend war an Wert der Dichtung wie der Darstellung, der nur die Matrona der Frau Strepetowa fehlte, einer der weihevollsten, genußreichsten, welche ich dieser Kunst danke, und ich ging mit dem Bewußtsein aus dem Theater, daß dieses große Volk Talente ersten Ranges auch in der Schauspielkunst besitzt und hierin auf gleicher Höhe mit den Völkern des

Westens steht, das heißt, als diese noch reich an Begabungen dieser Art waren, — es sind nur mehr Reste vorhanden.

Nur wenige Tage später sah ich diese Dichtung zum dritten Male darstellen, in dem unvergleichlichen Moskau; — hier sah ich endlich und fühlte, wie das Herz Rußlands schlägt. Hier wurde mir auch ein heiß ersehntes, aber nie erwartetes Glück — ich lernte den Grafen Tolstoj kennen.

Am Tage vorher erfuhr ich, daß Tolstoi eben anwesend wäre, um den Proben seines Stückes beizuwohnen; morgen sei Generalprobe, und ich sei eingeladen und könne dem Grafen vorgestellt werden. — Mit dieser Freudenbotschaft überraschte mich mein russischer Kollege, der Hofschauspieler Prawdin. Ich wohnte tags darauf der Generalprobe bei.

Die Vollendung der Petersburger Aufführung am Alexandratheater konnte nur in zwei Gestalten übertroffen werden, in der Gestalt der Matrona und des Kindes, eines zehnjährigen Mädchens. Nachdem ich Frau Strepetowa gesehen, war es mir kaum denkbar, daß ihre Darstellung erreicht werden könne. Dennoch wurde ich von einer ebenso außerordentlichen Darstellung überrascht, die mir stellenweise noch mehr Entsetzen einflößte, weil dies Gebärdenspiel und der Vortrag nicht belebt, sondern ruhig war. Es kann für den Feinschmecker dieser Kunst kaum einen höheren Genuß geben, als dieselbe Gestalt in gleicher Vollendung von zwei großen Talenten, aber mit verschiedenem Grundzug des Naturells zu sehen. Es ist so lehrreich für den Mann von Fach, das Verhältnis des Schauspielers zur Dichtung in solchem Falle zu beobachten, zu sehen, wie verschieden eine dichterische Gestalt belebt werden kann, ohne die Wahrheit der Dichtung im geringsten zu schädigen; — „w i e sich die bleichen Dichterschatten röten von fremdem Blut." Nur in den völlig wahren Darstellungen offenbart sich die dramatische Kunst in der Vereinigung beider gleich wirkenden Kräfte des Dichters wie des Darstellers. Zwei unlösbare Geheimnisse nehmen in solchem Falle Gestalt an, erheitern, erschüttern und erheben den s e h e n d e n Zuschauer — eine Gemeinde, die stets so klein ist, wie dieser Fall selten: daß die Sehergabe im Dichter einerseits, anderseits im Schauspieler das treffende Zusammenspiel

so vieler und mannigfaltiger Kräfte zum Zwecke der sichtbaren Erscheinung des dichterisch Geschauten sich in der Transparenz des Körpers, in seinem Ton und Gebärdenspiel begegnen. Das Wunder begibt sich, wir können bei seinem Anblick in Verzückung geraten, aber erklären können wir es ebensowenig wie die Erscheinung des Weltalls.

Die Gesichtszüge der Darstellerin der Matrona waren echt slavisch, das Auge tiefliegend, der Mund außerordentlich beredt; er nahm bei den Vorbereitungen zur Tat zuweilen ein leises Lächeln an, das mich schaudern machte. Die Künstlerin wirkte mit der unmittelbaren Allmacht der Natur, durch diese Unbefangenheit der Aeußerung, durch die mitleidlose Habgier, welche ohne das geringste sittliche Bedenken ihre Mittel und Wege sucht, oder dem Verstande folgend, für das vermeintliche Wohl ihres Herzblättchens, ihres Nikita, sorgend — die Liebe eines wilden Tieres. Bewunderung flößte mir ihr Gebaren in der letzten Szene ein, da ihre Pläne zuschanden werden. Die Art, in welcher sie dies Schicksal empfängt, zeigte von ihrem Verständnis der Dichtung, wie von ihrem großen Talent.

Dieser überwältigenden Darstellung gesellte sich hier eine zweite: die der zehnjährigen Annjutka. Ich habe in meinem Leben schon mehrere begabte Kinder auf der Bühne gesehen, aber ihre Begabung gab sich zumeist in heiteren, graziösen Szenen kund; auch den Zustand der Scheu und Aengstlichkeit habe ich schon mit Naturwahrheit von Kindern darstellen sehen. Aber eine Szene solchen Inhalts in solcher Darstellung habe ich noch nicht erlebt. Es ist die Szene des vierten Aktes (in der vom Dichter gemilderten Form), in welcher die Kleine dem alten Soldaten ihre von der Angst erweckte Ahnung mitteilt, daß ganz in der Nähe ein Kind umgebracht werde. Es errät aus jedem Geräusch die Einzelheiten des entsetzlichen Vorgangs im Keller. Unter der Decke versteckt, vernimmt das Kind in der nachfolgenden Szene die Bestätigung dieser geahnten Tatsache. Nach dem Abgange der Verbrecher fährt es unter der Decke hervor, die Todesangst verursacht eine Halluzination, und das Kind flüchtet, nur mit dem Hemdchen bekleidet, zu dem alten Soldaten auf den Ofen. Sollte der Eindruck meiner

Darstellung des Franz Moor in dessen letzter Szene ein ähnlicher sein, so kann ich voll befriedigt sein. Ich habe so etwas an einem Kinde noch nie erlebt. — Nun folgte etwas Merkwürdiges. Erschüttert von diesem Eindruck, trete ich von meinem Platze in der ersten Reihe an die erste Parterreloge, welche Tolstoj mit seiner Familie einnahm. Ich sehe ihn tief erschreckt von dem eben erlebten Eindruck, und er ruft, halb zu mir gewendet, halb zu sich selber sprechend: „Nein, nein! Das ist zu fürchterlich, das ist zu naturalistisch, das ist entsetzlich!"

Aber unter diesem Eindruck blieb er fassungslos und wußte keinen Ausweg. Zu dem sehr natürlichen und einfachen Text war die adäquate Darstellung getreten, und nun er das volle Leben seiner eigenen Schöpfung sah, war er überrascht und überwältigt.

Ich habe leider nicht mehr erleben können, was er über diese Wirkung zu der kleinen Schauspielerin und zu den übrigen geäußert, welche Gedanken auf diesen Eindruck in ihm folgten. — Nach der nun folgenden grandiosen Schlußszene mußte ich ihm zu meinem tiefsten Leidwesen die Hand zum Abschied reichen. Hätte ich noch einen Tag im Gespräche mit ihm verleben können, ich wäre als ein reicher Mann von dannen gegangen.

Diese drei Darstellungen der furchtbaren symbolischen Tragödie in so gesteigerter Wirkung gehören zu den gewaltigsten Eindrücken, welche ich auf dem Gebiete der dramatischen Kunst erlebt habe.

Die fein empfundene mise en scène auf der angemessenen kleineren Bühne unterstützte aufs beste den ungeheuren Eindruck dieser sittlichen Tragödie. Der Dichter und der große Christ reden mit Feuerzungen und erreichen den Gipfel der Erhabenheit in dem Augenblick, wo Nikita unter die trinkenden und singenden Hochzeitsgäste tritt und, auf die Knie stürzend, seine Sünden bekennt, indem er die Furcht vor den Menschen überwindet. Dadurch erschüttert Tolstoj den Zuschauer im Tiefsten, denn er erreicht den Zweck der Tragödie auf das vollkommenste, er greift uns damit ans Herz; wir werden der Feigheit inne, die uns fast alle bändigt und uns immer tiefer in das sittliche Ver-

derben reißt, die nächst der Uebermacht des Goldes unser ärgster Feind ist: die Furcht vor den Menschen. Das Stück schreit uns das Wort des Dichters entgegen: „Das ist die Rücksicht, die Elend läßt zu hohen Jahren kommen."

Ich weiß nicht zu sagen, ob die literarische Gesellschaft Rußlands den vollen Wert dieses Werkes zu schätzen weiß, die Zuhörerschaft schien mir allerorten die Größe desselben zu ahnen, erschüttert und schließlich doch gehoben. Aber keine andere Nation, keine andere Sprache vermöchte dieses Werk in solcher Weise darzustellen. Mein fremdes Ohr vermag die slavischen Sprachen nur nach der Klangschönheit, der Kraft und Breite des Lautes in großen Momenten zu beurteilen, zu vergleichen. Mein unbefangenes Ohr hat keine Mühe, augenblicklich zu fühlen, daß die russische Sprache im Hause des slavischen Geistes die Königin ist — alle anderen sind nur Diener neben ihr. Ich würde es für ein Glück halten, diese herrliche Sprache zu kennen, zu beherrschen. Sie sagt das Furchtbarste, wie das Lieblichste mit gleicher Wirkung; wie muß sich der Russe in der ihm so sehr geläufigen französischen Sprache als der Ueberlegene fühlen; die französische Sprache hat alle erdenkliche Grazie, der schärfste Verstand kann sich treffend in ihr ausdrücken — alle Reize sind ihr eigen, alles hat sie — nur die Größe und das Herz fehlen ihr.

Wie recht muß der Dichter Turgenjew haben mit seinem schönen Wort: „In Stunden des Zweifels über das Schicksal meines Vaterlandes bist du allein mir Stab und Stütze, du große, mächtige, wahre und freie russische Sprache. Ich kann's nicht glauben, daß eine solche Sprache nicht einem großen Volke gegeben wäre." — Aber ein großes Volk hat auch eine seinem Wesen entsprechende Kunst. Dieser hoffte ich im Kreise meines Berufes zu begegnen, und ich habe sie gefunden. Ich konnte ihre Art nicht nur in dem heimischen Originalwerke, sondern auch in der Wiedergabe eines deutschen Werkes beobachten, und ihr eigenes Wesen kennen lernen. Diese glückliche Gelegenheit bot mir eine Aufführung von Sudermanns „Heimat". Vor allem konnte ich prüfen, wie es um die Menschendarstellung an sich stehe, ohne Rücksicht auf Nationalität. Schon nach dem ersten Akt

war ich mir klar über die Erscheinung, die ich vor mir hatte. — Ein fest gefügtes Theater, eine Schar auserlesener Künstler, ein Zusammenspiel, eine feine Abtönung der Wirkungen, ein gegenseitiges Ineinandergreifen, eine täuschende Wahrheit in Ton und Gebärde, endlich jene Klarheit und jener künstlerische Schimmer, der über dem Ganzen lag und den unsagbaren Genuß echter Kunst gewährte — den ich nur im alten Burgtheater in bester Zeit durchlebt habe. Alle diese Qualitäten sind aber das Ergebnis einer festen Tradition. Eine solche muß hier vorhanden sein und bis heute gepflegt werden. Jedenfalls waltet hier in der Leitung eine Künstlerhand und sind die einzelnen Künstler von dem edelsten Geiste beseelt. Alles wirkt zum Ganzen, alles strebt nur der Idee des Dichters zu dienen.

Um mit dem Vater, Oberstleutnant Schwartze, zu beginnen, so habe ich niemals eine passendere, würdigere Persönlichkeit für einen Soldaten von Rang gesehen wie Herrn Goreff. Haltung, Anstand ohne jede Pedanterie, den Ton des Ernstes, der Strenge, wie den der Milde und Liebenswürdigkeit hat er gleicherweise zur Verfügung. Sein Spiel, namentlich die Meisterschaft in dem Ausdruck der Mienen, ließen mich die Erlebnisse mit Magda, die vergangenen wie die neu angeregten Kämpfe, deutlich in seiner ganzen Gestalt sehen. Technisch vollendet, überwindet er die schwierigsten Momente spielend, wie die Vorbereitungen zum Duell, das Innewerden seiner körperlichen Ohnmacht und die Art seines Sterbens — die vollste Wahrheit des Lebens, erhöht durch künstlerische Schönheit. Ich hätte wohl seinen Lear sehen mögen, den er in nächster Zeit spielen sollte.

Herr Prawdin als Pfarrer ohne den geringsten Beigeschmack des Predigers, die einsichtige, ruhige, die Lage beherrschende Persönlichkeit — ein vollendeter Vortrag. Regierungsrat v. Keller wurde von Herrn Lewitzky tadellos gespielt. Die Haltung in den schlimmsten Situationen war so mustergültig, so siegreich, daß man sich sagen mußte: mit dieser würdevollen Frechheit, dieser unverwundbaren Schamlosigkeit und der weltmännischen Ueberwindung der Schmach in den Augenblicken der Niederlage muß es der

Mann noch zu den höchsten Würden bringen. Von solcher Naturwahrheit und Schlichtheit war sein Spiel. Diese drei Künstler umgaben nun einen Stern ersten Ranges, Frau Jermolowa, die die Magda spielte. Wer die Energie der Wolter mit dem Zauber, der Geschmeidigkeit der Duse verbindet und einen majestätischen Zug in Augenblicken leidenschaftlicher Erregung in den Pointen der Szene hinzurechnet, kann eine Ahnung von der Gewalt dieser Frau haben. Sie zählt zweifelsohne zu den größten Erscheinungen, die dieses Jahrhundert auf dem Gebiete der Schauspielkunst gesehen hat. Man steht unter ihrem Bann von dem ersten Augenblick an, da sie die Szene betritt.

Ach, daß es nicht möglich ist, solche Kunst zu beschreiben und festzuhalten! Blick, Ton und Gebärde treffen blitzartig zusammen zu überwältigend natürlicher Wirkung. Diesem großen Quartett schließen sich nun alle kleineren Rollen mit bewundernswertem Feingefühl an, daß ein herrliches Ganzes entsteht, welches dem Kenner echter Kunst einen unvergleichlichen Genuß bietet.

Als ich Herrn Prawdin, der vortrefflich deutsch spricht, meine Bewunderung für ihn und seine Kollegen aussprach, sagte er mir: „Alles gut, aber nun beantworten Sie mir die Frage: Sind wir deutsch?" — So fragt nur ein starker Verstand und ein wirklicher Künstler.

„Ja," mußte ich ihm erwidern, „ihr seid in der ganzen Charakterzeichnung und Haltung völlig deutsch." Ich möchte ganz leise, daß es meine Landsleute nicht hören, hinzusetzen: es dürfte irgend einem deutschen Theater verdammt schwer werden, eine in allen Teilen so vollendete Aufführung dieses Stückes zustande zu bringen. Ich hätte dem Autor diese Ueberraschung gegönnt.

Wie oben erwähnt, leuchtete mir mein Glücksstern in Moskau heller als je: es sollte mir ein heißer Wunsch erfüllt werden: ich sollte Leo Tolstoi kennen lernen. Unsere Begegnung war eine unerwartete, unser Gespräch leider durch vier Zwischenakte fragmentarisch geführt, und nach dem jedesmaligen ungeheuren Eindruck eines Aktes seines Stückes, dessen Generalprobe, wie ebenfalls schon erwähnt, er in der ersten Parterreloge beiwohnte, kostete es keine

geringe Anspannung, das schwere Gespräch an derselben Stelle anzuknüpfen, wo ich es im vorigen Zwischenakte hatte unterbrechen müssen. Leider ist es nicht zu Ende geführt worden, es mußte ein Torso bleiben, da ich denselben Abend meine Vorlesung hielt und am nächsten Tage diese wunderbare Stadt, in welcher ich in wenigen Stunden so viel erleben durfte, verlassen mußte.

Es gibt neben den erhebenden Eindrücken großartiger Natur kaum ein höheres Empfinden als die Spannung, in der ein verständiger Mann wohlvorbereitet der Begegnung mit einem Großen der Menschheit entgegensieht, als das Gefühl, mit dem uns endlich sein ersehnter Anblick, sein Gespräch und die Summe seiner außerordentlichen Kräfte erfüllt, die sich in seiner Person ausdrückt. Es ist das wonnige Gefühl tiefster Befriedigung, innerer Befreiung von allem nichtigen Gedränge des Lebens, das uns verwirrt.

Welches Licht fällt in unsere Dunkelheit! Welch einen unnennbaren Zauber wirkt die auserwählte Persönlichkeit auf jeden, der sich ihr mit offener Seele naht, der anschmiegend sie zu erfassen, zu ermessen bemüht ist. Unser Gewinn liegt einzig in dem, was sie uns gibt, nicht in unserem Urteil, das gar oft nicht zulangt; sie auf uns wirken zu lassen, ist das Fruchtbare, denn ihre Aeußerung bleibt stets Offenbarung, sie wirkt weit hinein in unser ferneres Leben, das uns oft erst spät helfen muß zum Verständnis, und unser Urteil ist nur ein Erkennen — kein Richten.

In freudiger, etwas atemloser Erregung folgte ich nach dem ersten Akte des Stückes meinem russischen Kollegen, Herrn Prawdin, der mich dem Grafen zuführte. Ich erblickte ihn, von mehreren Personen umgeben, an die Türe seiner Loge gelehnt, erkannte ihn nach den mir geläufigen Abbildungen allsogleich, fand aber den Kopf weit feiner und edler. Als ich klopfenden Herzens vor ihm stand, reichte er mir freundlich die Hand; ich war ihm bereits angekündigt worden. Ich sah einen Mann von mehr als mittlerer Körperlänge im einfachen, dunklen russischen Kleid vor mir, der einen sehr merkwürdigen Kopf auf seinen Schultern trägt. Die Züge sind ernst und müssen gelegentlich einen

erschreckenden Ausdruck von Strenge annehmen können. Unter den buschigen Brauen liegen ein paar abgrundtiefe Augen, der wilde lange Bart und das russisch gescheitelte Haar geben dem Haupte Majestät. Ueber den strengen Gesichtszügen lag aber ein Hauch von Milde und herzerwärmender Freundlichkeit, und ich finde für den Gesamtausdruck dieses Antlitzes nur das erhabene Wort: gnadenreich — das nur den Ersten der Menschheit beigegeben werden darf — den Herrschern auf dem Throne der Welt oder des Geistes.

„Herr Graf, ich betrachte es als ein besonderes Glück, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen, ein Glück, nach dem ich mich so lange gesehnt und das mir so unerwartet entgegenkommt."

„Sie sind sehr freundlich," antwortete mir eine angenehme, vornehme Stimme, „auch ich freue mich, Sie kennen zu lernen. Sie geben hier Vorlesungen? Was lesen Sie?"

Ich war zunächst überrascht durch die Vollkommenheit, in welcher er deutsch denkt und spricht.

„Ich rezitiere und lese Dichtungen epischen und lyrischen Charakters. Bürgers ‚Lenore', Gedichte Goethes und anderer hervorragender Dichter. Trotz der sorgsamsten und rücksichtsvollsten Auswahl, die ich anstandslos dem Petersburger Publikum vortragen durfte, ja selbst den kaiserlichen Hoheiten, dem Großfürsten Wladimir und seiner hohen Gemahlin, der Großfürstin Maria Paulowna, die mir gnädigst ihren Beifall spendeten, begegnete es mir in Moskau, daß mir die Zensur eine heilige Legende aus dem zwölften Jahrhundert strich, die ich gerade darum gewählt hatte, weil in der orthodoxen Kirche die Jungfrau Maria eine ganz besondere Verehrung genießt. Die Legende heißt: ‚Der Tänzer unserer lieben Frau'. Erlauben Sie, daß ich Ihnen kurz den Inhalt mitteile."

„Ach, das erinnert ja an meine ‚Greise'."

„Allerdings, Herr Graf. Sie können sich nun mein Erstaunen denken, daß ich ein so religiöses Gedicht nur in dieser einen Stadt nicht bringen darf. Es ist doch wunderlich, wie sehr die Zensoren der verschiedensten Länder sich

darin gleichen, daß sie nicht richtig beurteilen können, in welchem Verhältnis eine Dichtung zu Staat, Religion oder Sittlichkeit steht, sondern ohne Rücksicht auf den Hauptsinn an einzelnen Ausdrücken Anstand nehmen, nicht erwägen, wo und zu wem der Redner spricht, und solcher Art oft die besten und fruchtbarsten Absichten vernichten."

„Aber das darf Sie doch nicht wundernehmen? Wer gibt sich zu solchem Amte her? — Darf ich Sie mit meiner Frau und meinen Kindern bekannt machen?"

Er führte mich in den Vordergrund der Loge, und die Gräfin, eine imposante Erscheinung, nahm mich sehr freundlich auf. Die Söhne waren wie der Vater russisch gekleidet. Danach setzten wir uns abseits, und der Graf fuhr fort:

„Es ist mir sehr lieb, Sie zu sehen und von Ihnen als einem Sachverständigen zu hören, was Sie von diesem Stücke denken."

„Ich bin glücklicherweise in der Lage, das Stück in der deutschen Uebersetzung seit mehreren Jahren zu kennen, und habe es in den letzten vierzehn Tagen zweimal aufführen sehen, auf dem Kleinen Theater in Petersburg und auf dem Alexandratheater, das eine meisterhafte Darstellung desselben gab. Diese kann wohl kaum übertroffen, höchstens erreicht werden, aber der hiesige kleinere Raum ist unserer Kunst weit günstiger, und das szenische Bild ist weit glücklicher.*) Ich bin besonders gespannt auf den Verlauf der hiesigen Darstellung, die sich unter Ihren Augen herausgebildet hat; die Wirkung, die ich durch dieses Werk bisher erlebt habe, ist eine künstlerisch erschütternde, sittlich erhebende gewesen, wie sie nur einem wahren dramatischen Kunstwerk eigen ist."

„Unter allen Dichtern haben doch nur die Griechen das höchste Ziel im Drama erreicht, kein anderer. Da ist das richtige Verhältnis zum Volke. Sie werden es sonderbar finden, aber ich schätze selbst Shakespeare als dramatischen Dichter nicht so hoch. Er spricht mir nicht unmittelbar genug zum Volke."

---

*) Der Maler und Regisseur hatten sich gleich bemüht, der Scene den Schein der Wirklichkeit zu geben, indem sie die geeignetsten Objekte von Bauernstuben und Höfen aus der Umgebung von Tula, der Gegend der Handlung, aufnahmen.

„Aber, Herr Graf, ich finde doch, daß Shakespeare laut zu uns redet, indem er die Menschen aus ihrer Natur heraus handeln, sich ihr gutes oder übles Schicksal bereiten läßt. Wir können nach unserer Einsicht, nach unserem Bedürfen neben dem rein künstlerischen Genusse auch eine Lehre fürs Leben nehmen, können seine Offenbarungen über den Sinn oder Unsinn des menschlichen Lebens aus dem Kampf und Leiden der handelnden Personen entnehmen. Ich halte es mit vielen anderen gerade für seinen größten Vorzug, daß er so durch sein Werk zu uns redet; gewiß werden in den Aeußerungen seiner Menschen viele ganz persönliche Meinungen des Dichters unterlaufen, wir können aber nicht direkt darauf hindeuten, können nicht sagen: Hier fällt die Person aus der Rolle — der Dichter spricht uns jetzt persönlich an. Wenn ich Sie recht verstehe, Herr Graf, geben Sie jener Art den Vorzug, in welcher Schiller in der ‚Braut von Messina‘ verfuhr; diese Dichtung, so erhebend und herzergreifend sie auch ist, entspricht aber weniger dem Ideal des Dramas, das wir uns seit und an Shakespeare gebildet haben.“

„Mir kommt es vor, als wollten alle diese Dichter nur Leidenschaft im Zuschauer erregen, als sei dies ihr einziges Ziel.“

„Aber Ihr eigenes Drama, das wir eben vor uns abspielen sehen, ist es nicht ganz im Shakespeareschen Sinn gebaut? Ich kenne die Meinung des Dichters, obgleich Sie hinter Ihrem Werke verborgen bleiben, ich erkenne Sie, indem ich die sittliche Weltordnung wahrnehme, welche Sie in und an den handelnden Personen als ein unverbrüchliches Gesetz darstellen. Welch höheren Vorzug könnte das Kunstwerk aufweisen, als daß es durch sich selbst zu den Menschen redet?“

„Ja, aber es ist mir noch immer nicht das Rechte. Mit so vielen anderen Gegenständen beschäftigt, bin ich mir noch nicht völlig klar geworden, wie man das in unserer Zeit machen müßte, was ich meine, aber vielleicht versuch' ich's noch einmal. — Apropos Schiller! Ich höre ja, daß man in Deutschland jetzt Schiller für überwunden hält?“

„Es gibt einige arme Narren, welche solch törichtes Zeug gefaselt haben, aber das ist wohl nichts als eine Krankheitserscheinung, welche einen eingeschränkten Kreis ergreift und zur Zeit wieder verschwindet."

„Gewiß, denn Schiller und Goethe sind unvergänglich." Plötzlich fragte er mich: „Was halten Sie von Ibsen?"

„Ich halte ihn für einen echten, sittlichen Dichter."

„Ich verstehe ihn gar nicht und weiß nicht, was der Mann will."

„Welche seiner Dichtungen haben Sie, Herr Graf, dabei im Auge?"

„Ich kenne nur ‚Brand', ‚Die Gespenster' und noch ein anderes, dessen Name mir augenblicklich nicht einfällt."

„Haben Sie nie seine ‚Kronprätendenten' gelesen?"

„Nein."

„Ich halte ihn, wie gesagt, für einen echten, sittlichen Dichter, der aus verschiedenen Gründen vielfach mißverstanden wird, woran er zum Teil selbst die Schuld trägt. Bei Beurteilung Ibsens kommt die erste, jugendliche Epoche seiner Dichtung, welche so schöne Früchte getragen und ein so mächtiges Werk wie die ‚Kronprätendenten' hervorgebracht hat, viel zu wenig in Betracht. Es ist stets nur von dem Ibsen der zweiten und dritten Epoche die Rede. In dieser zweiten Epoche hat er dem Drama neue Ideenkreise gewonnen, die sich teils aus den Naturwissenschaften selbst ergeben, teils den sozialen und ethischen, dunkel drängenden Zuständen der Jetztzeit entstammen. Das abstoßendste ist: ‚Gespenster', das gesündeste: ‚der Volksfeind'. In allen diesen Stücken deckt er die Schwäche, die Schlechtheit und Lüge der Menschen erbarmungslos auf und richtet sie — ein durchlaufender Grundzug ist die herzliche Verachtung der Menschen. ‚Rosmersholm' bildet wohl den Höhepunkt dieser ethischen Epoche des Dichters, er formt hier noch seine Gestalten mit solcher Meisterschaft, daß die Gedanken selbst sich in volles Leben umsetzen. Aber von da ab beginnt eine Epoche der Kränklichkeit, des Grübelns. Mit ‚Frau vom Meere', ‚Hedda Gabler' und ‚Baumeister Solneß' gerät er in ein dunkles Gebiet der menschlichen Seele, das nicht zu erhellen ist. Ich meine das so, Herr

Graf: Wenn der schärfste Beobachter des Triebwesens der Seele sein eigenes Wesen erforscht und die Motive seines Handelns klar legen will, so gerät er in einer gewissen Tiefe auf einen Punkt, wo der Mensch nicht mehr unterscheiden kann, was ihn im letzten Gedanken bewegt, wo die Wurzelfäserchen der Motive sich kreuzen und verschlingen im Dunkel des Lebens. Ibsen aber will den Kreuzungspunkt überschreiten, gerät folgerichtig in das Gebiet der Mystik, in welchem nicht mehr geschaut, sondern nur geträumt werden kann. Hier kann sich nichts mehr künstlerisch gestalten, hier ist nur ein Tappen im Dunklen. Wir werden gewahr, wie nahe die Grenzen unseres Erkennens in dieser Richtung sind; Ibsen überschreitet sie in den oben genannten Stücken, wird dadurch ungesund, unerquicklich. Weder das Gemüt noch der Geist können Befriedigung finden oder gar erhoben werden. Man versteht nicht mehr, was die Menschen wollen, sie scheinen uns nur krank, irre; wir interessieren uns nicht mehr, wir nehmen nichts mit uns, wenn wir ein solches Stück gesehen haben. Aus diesen seinen Wandlungen entwickelte sich sogar die üble Meinung, es sei dem Dichter gar nicht ernst mit seinen Werken, er mache sich nur einen Scherz mit seiner gläubigen Lesewelt. Ich aber habe die Ueberzeugung, daß das Lebenswerk dieses Dichters sehr ernst gemeint ist."

Dieses Gespräch wurde, wie gesagt, in den Zwischenpausen geführt, während die Freude an der Darstellung, die Erschütterung in mir von Akt zu Akt stieg, und ich den Dichter endlich erschreckt fand vor seiner eigenen Kraft und dem Talente eines Kindes. Ich fand nach dem Schluß der Probe nur noch Zeit, ihn ob der vortrefflichen Aufführung zu beglückwünschen und ihm die Hand zum Abschied zu reichen.

Von allen Wünschen, die ich noch trage, ist keiner lebhafter als der, Rußland und seinen größten Dichter und Denker noch einmal im Leben zu sehen, ihn ungestört sprechen zu hören über die höchsten Interessen des menschlichen Daseins; zunächst aber die dramatische Kunst Rußlands, welche mir bei dieser ersten Berührung eine so tiefe Befriedigung gewährt und mich mit Bewunderung für ihre Künstler erfüllt hat, recht genau kennen zu lernen.

Was ich gesehen, bezeugt ein künstlerisches Vermögen, ein Feingefühl, eine Wahrheit der Einzeldarstellung, einen Zauber des Zusammenspiels, wie es nur in dem alten Burgtheater zu finden war. In den kaiserlichen Theatern zu Moskau und Petersburg gibt es keine „Sterne", sondern eine Gesellschaft großer, echter Künstler, von denen jeder nur dem Ganzen dient und um so wohltuender leuchtet für den Freund und Kenner dieser Kunst.

Sie gibt mit den Werken der anderen Künste beredtes Zeugnis von den außerordentlichen Begabungen, welche diese große Nation schmücken. Welch ein Volk, das in kaum fünfzig Jahren Turgenjew, Dostojewsky und Tolstoj hervorgebracht hat — in dem ersten Jahrhundert seines literarischen Wirkens. Wie ein junger Riese liegt es noch in der Wiege — was wird es der Welt geben, wenn es erst Mann geworden!

Scheint es doch, als hätte die Vorsehung die Arbeit für die Erziehung des Menschengeschlechts in die beiden Hemisphären geteilt. Der Westen schafft an dem äußeren Fortschritt, er bringt die Menschen einander nahe, er verbessert und verschönt alle äußere Form des Lebens — aber was ihrer Seele no tut, kommt seit Tausenden von Jahren aus dem Osten.

So werden die Ideen des großen Russen unserer Tage fortwirken, denn Tolstoj gehört nicht allein seinem Volke, er gehört der Menschheit.

## Mein zweiter Besuch Rußlands.

Im Oktoberheft des Jahrgangs 1896 dieser angesehenen Zeitschrift*) wurde mir Gelegenheit geboten, meine Bemerkungen über das russische Theater und über eine Begegnung mit Tolstoj kundzugeben. Der gegenwärtige Bericht ist gewissermaßen nur eine Fortsetzung, denn dieselben geistigen Interessen erfüllten mich bei meinem zweiten Besuch Moskaus um die Jahreswende 1897/1898.

*) Der Artikel ist in der „Deutschen Revue" 1888 erschienen.

Leider war mein Aufenthalt auf wenige Wochen beschränkt und meine Zeit durch künstlerische Arbeit stark in Anspruch genommen, aber ein seltenes Glück begünstigte mich auch diesmal in der Beobachtung des russischen Volkes. Seine Geschichte, seine Leiden, seine ungeheure, in den Hauptzügen festgezeichnete Erscheinung übt auf mich einen besonderen Zauber aus. Das Slaventum erscheint ja nur im Russen in seiner Reinheit und Größe. In den Völkerbrocken slavischer Abkunft, welche die Geschichte in das westliche und südliche Europa geworfen hat, erscheinen die Züge slavischen Wesens unrein gemischt; Kraft tritt fast nur als Roheit, Klugheit als Tücke auf.

Die Sprachen sind ja der Völker treue Spiegel, und schon durch die Sprache kündigt sich der Russe als Herr an, als ein Wesen, das zu hoher Bestimmung auserseh̲en ist. Das Geheimnis solcher Entwickelung eines Volkes liegt wahrscheinlich teilweise in seiner Masse, seinem Wohnraume und den Klimaten desselben.

Ein Schwarm von wilden Völkerschaften tummelt sich da auf unermeßlichen Gebieten, und diese Scharen werden zusammengehalten und geführt von dem jugendlichen Riesenvolke der Russen, dem die Natur nicht nur Kraft in die Faust, sondern auch Gedanken in das Gehirn gelegt hat. Aus dieser Riesenmasse zuckten in dem nun absterbenden Jahrhundert die Flammen eines originalen Geistes auf, welcher der Welt neue, noch unerhörte Dinge zu sagen hat und schon in diesem ersten Jahrhundert seiner Betätigung in Poesie und Malerei Außerordentliches und Originelles geleistet hat.

Scheint mir doch die Idee Schillers, daß das Schöne die Lehrmeisterin der Menschheit ist, auch an diesem Volke bewahrheitet; auch hier schreitet die Kunst voran. Aus der jugendlichen Kraft erstehen einem Volke die Propheten und Sänger als Wegweiser; sie *sagen* und *singen* ihm von seiner Vergangenheit und weisen in die Zukunft; sie bringen es zum Bewußtsein seines Daseins, seiner Bestimmung. Auch mich weiht die Kunst ein in die Kenntnis der Seele dieses Volkes und seiner geschichtlichen Zustände, und wenn man Tolstoj und Gogol als Vermittler hat, so sieht

man schnell und tief. Vor zwei Jahren lernte ich den russischen Bauern kennen durch Tolstojs „Macht der Finsternis“ und die großen Schauspieler in Petersburg und Moskau; diesmal zeichnete mir Gogol das Meisterbild des russischen Beamten. Ein echter Dichter und Künstler lehrt in zwei Stunden mehr als eine Bibliothek von Staatsakten.

Während meines Gastspiels in Moskau wurde mir ein lange Jahre gehegter, sehnlicher Wunsch erfüllt, Gogols berühmtes Werk „Der Revisor“ im Original zu sehen. Das in Rußland rühmlichst bekannte Theater Korsch erwies mir die besondere Ehre, für mich eine Aufführung dieses nationalen Werkes anzusetzen. Aber nicht minder groß als diese Auszeichnung war der Genuß, den mir die Künstlerschar bereitete.

Dieses Privattheater ist durch die Persönlichkeit seines Direktors Korsch sowie durch sein Personal eine Merkwürdigkeit, welche mir zum erstenmal im Leben begegnet, einzig in seiner Art, ich möchte sagen: ein Ehrenzeugnis für das russische Volk und nur erklärlich aus einem patriarchalischen Zuge, der in diesem gewaltigen Volke noch heute lebt, während er in der westeuropäischen Menschheit längst abgestorben ist. In den romanischen Völkern war dieser Zug kaum je vorhanden; er entspricht nur der tieferen germanischen oder russischen Volksseele.

Die Truppe des großen Schröder in ihrer Glanzzeit ist wohl die einzige Erscheinung, welche mit dem Theater Korsch in Moskau verglichen werden könnte. Aber selbst dieser fehlte es an einem Charakteristikum, das ich weiter unten erwähnen will.

Der „Revisor“ hat zu seinem Grund und Boden eine natürliche, staatliche Form, welche in Voraussetzung eines guten und gerechten Herrschers eine Knappheit und Gesundheit in sich trägt, die unter anderen Formen gar nicht erreichbar ist. Aber diese Form, die nur kleineren Staatsgebilden Segen bringt, wandelt sich unter großen Verhältnissen, die auch dem Höchststehenden unübersehbar sind, zum Fluch durch die Beschaffenheit der Menschen. Diesen Fluch, den Fürst und Volk gemeinsam tragen, hat Grillparzer

mit ergreifenden, ewigen Worten in seiner „Esther" gezeichnet.

Im Anblick der Höflinge bricht König Ahasverus in Klagen aus:

„Da sind sie, da, die Feinde alles Blühns,
Das kriechende Geschlecht, die leisen Nagens
Anbohren jedes Blatt, bis es sich krümmt
Mit bittrer Windung nach dem Innern zu
Und fahl wird, hart, und stirbt. —
Verneigt ihr euch? So spottet ihr denn mein?
Ich euer Herr? Ihr seid's, ihr seid die Meinen.
Denn kann gleich jedem einzelnen von euch
Den Kopf ich schleudern vor die eignen Füße,
Zusammen seid ihr mächtiger als ich.
Ihr seid mein Aug', ihr seid mein Ohr, durch euch
Gelangt des Flehens Stimme bis zu mir.
Ihr seid die Arme meiner Macht, die Boten,
Die meinen Segen tragen übers Land.
Seid ihr schlimm, bin ich's auch, bin ein Tyrann,
Der ich die Liebe möchte sein, weil liebend."

Das ist wohl das schmerzvolle Grundmotiv, das Gogol zu diesem lachenden Meisterwerk veranlaßte. Hinter demselben steht weinend ein ungenannter Held.

Selten ist ein Fürst imstande, auch nur für kurze Zeit den Ring zu durchbrechen, der ihn von den Fernstehenden trennt, die doch allein seine Stütze, seine Familie sind. Was diese Armen bewegt, was sie leiden, bleibt ihm verborgen. Blickt er aber einmal hinüber nach den Fernen, gewahrt er unter diesen glücklicherweise einen Dichter, nimmt er sich gar die Mühe, mit eigenen Augen sein Werk aufmerksam zu lesen und in sich aufzunehmen, dann sieht er in einen Zauberspiegel, in welchem er die Welt um sich erblickt, und schaut in die Seele seines Volkes mit ungetrübtem Auge.

Eine solche Stunde erlebte Kaiser Nikolaus I., als er den — natürlicherweise verfemten — „Revisor" von Gogol las; er befahl, das Stück aufzuführen, dem ganzen Volke das Gemälde der Beamtenwirtschaft in der fernen Provinz zu entrollen. Eine Anekdote erzählt, daß man Gogol berichtete, wie sehr der Kaiser bei der Aufführung des Stückes gelacht habe, worauf Gogol erwiderte: „Ich

wünschte, er hätte geweint." Dies lachende Stück ist mit wundem Herzen geschrieben.

Seit Dezennien wird nun dieses Meisterwerk in ganz Rußland gespielt; es ist im vollsten Sinne Nationaleigentum geworden und scheint auch bis zum heutigen Tage an Porträtähnlichkeit wenig verloren zu haben.

Die größten Schauspieler Rußlands haben von jeher ihren Ehrgeiz darein gesetzt, diesen Aufgaben ihre Kräfte zu weihen; es soll oft meisterhaft gespielt worden sein und auch gegenwärtig eine Perle des kleinen kaiserlichen Theaters in Moskau sein. Ich schätze mich glücklich, eine solche Musterdarstellung im Theater Korsch erlebt zu haben am 14. Dezember 1897.

Diese Aufführung gehört zu meinen schönsten Erinnerungen auf dem Gebiete meiner geliebten Kunst. Von Akt zu Akt wuchs mein Erstaunen über eine solche Vereinigung von Künstlern. Im Mittelpunkte dieser trefflichen Schar standen die drei Hauptpersonen; der Gouverneur und dessen Frau und der vermeintliche Revisor, Herr Grekoff (Gouverneur), und (dessen Gemahlin) Frau Romanowskaja, waren Urbilder russischen Wesens.

Mächtig und breit in der Erscheinung, schwerer Schlag, derb und doch gutmütig. Um alle Brutalität war ein Zug von Naivität gebreitet: es ist eben so, es kann gar nicht anders sein. Für den Feinschmecker gab es da von Szene zu Szene reichen Genuß. In der Einleitung wurde die tyrannische, patriarchalisch angehauchte Stellung des Gouverneurs gegen die untergebenen Beamten zu treffendem Ausdruck gebracht. Von dem Augenblick, wo der erwartete Revisor in Sicht ist, kommt ein fieberhaft bewegtes Leben in die Szene. Durch das ganze Stück geht nun das ergötzlichste Schwanken zwischen dem Ausdruck der bureaukratischen Würde und der sichtbaren Gewissensangst, auf den geläufigen Spitzbübereien ertappt zu werden. Die ganze Beamtenschar war von unerschöpflichem Reichtum in den immer wechselnden Zügen, in der Gewandtheit, das strengste Dekorum der Rangordnung aufrecht zu halten und daneben einander unverblümt merken zu lassen: „Du bist ja auch ein Gauner." Bewundernswert war das physiognomische Gepräge, welches das

betreffende Ressort seinem Träger aufdrückte, wie sich der Polizist vom Hospitalverwalter, dieser vom Kreisrichter, vom Schulrektor oder Postmeister unterschied.

Die größere oder geringere Wichtigkeit ihres Amtes war ihnen vom Gesichte und aus der Haltung zu lesen. Das gab nun eine reiche, wachsende Bewegung, wie jeder in seiner Art sich an den Revisor mit der Bestechung heranschlängelte, wie sie den gelungenen Streich aufnahmen, wie sie aufatmeten, wenn er das gebotene Geld einsteckte. Die gewählten Masken, wie wir Schauspieler zu sagen pflegen, unterstützten die Wirkung aufs beste. Jeder ein Typus, äußerten diese Künstler ein überzeugendes Leben vom ersten Augenblick, da der Gouverneur ihnen die beunruhigende Nachricht mitteilt, daß die Regierung einen Revisor schicken wolle, bis zu dem in Rußland berühmten Schlußmoment des Stückes, in welchem der wirkliche Revisor gemeldet wird. Nach dem immerwährenden wechselnden Versteckspiel tritt bei dieser Meldung, wie durch einen Blitzschlag, eine Versteinerung sämtlicher Gestalten ein. In den Gesichtern malt sich Reue um das verschleuderte Geld, erneute Gewissensangst, das hereinbrechende Bewußtsein: „Nun ist er doch da! — Was nun?" — Wie die Gesichtszüge von diesem Schreck entgeistert werden — die Summe dieser mannigfachen Empfindungen versteint auf denselben zu lesen, gehört zu den genußvollsten Eindrücken, welche die Schauspielkunst bieten kann.

Herr Grekoff (der Gouverneur) verfügte mit souveräner Herrschaft über den ganzen Reichtum von Empfindungen, die er in dieser lebensvollen Rolle zum Ausdruck zu bringen hat. Er ist so urrussisch, daß ich ihn mit keinem Schauspieler einer andern Nation vergleichen kann, um von seiner Erscheinung ein annäherndes Bild zu geben. Die ganze verlogene, provinziell aufgeputzte Wirtschaft im Hause, an dessen Spitze die würdige Gattin (Frau Romanowskaja) steht, ist von unwiderstehlicher Wirkung. Die Damen gaben in Kleidung, Benehmen und Vortrag ein kulturhistorisches Musterbild eines bureaukratischen Kreises in der Provinz. Herr Grekoff hätte keine zu seiner Erscheinung passendere Ehehälfte haben können als diese statt-

liche Künstlerin. Sie erinnerte mich an unsre einstige, in humoristischen derben Rollen so vorzügliche Christine Hebbel. Die Uebertreibungen in Spiel und Konversation wuchsen so natürlich aus dieser gouvermentalen Zigeunerwirtschaft heraus, die nur von Erpressung lebt. Interessant war mir die Tochter des Hauses, Fräulein Koschuba, ein großer Liebling des Moskauer Publikums, die erste russische Naive vom Lande, die ich gesehen habe, eine hellblonde Russin von großem Reiz. Für diese Mädchenrolle war die Gestalt zu kräftig, aber die Darstellung durch die Mischung von Albernheit und provinzieller Koketterie vortrefflich.

Dieser ganzen aggressiven Armee steht nun der ahnungslose junge Mensch gegenüber, der von den schuldbewußten, angsterfüllten Beamten mit Gewalt zum Revisor gemacht wird. Diese Kontrastierung ist von Gogol in der Tat meisterhaft durchgeführt, namentlich die Gestaltung des jungen Mannes selbst, der das Geld nimmt, ohne auf den Zuschauer einen üblen Eindruck zu machen; er wirkt nur komisch. Der Dichter ist bei dieser Gestalt gar sehr vom Darsteller abhängig; sie war an diesem Abend in den Händen eines großen Künstlers, Herrn Swettloff. Derselbe erschien mir wie eine Vereinigung von zwei Künstlern, die zu den hervorragendsten gehörten: unseres unvergeßlichen Fichtner und des Franzosen Bressant vom Théâtre Français. Er ähnelt in Gestalt, Gesichtsbildung und Eleganz auffallend dem Franzosen; aber in seiner Bescheidenheit, bezaubernden Liebenswürdigkeit und natürlichen Einfalt erinnert er mich lebhaft an den berühmten Meister des Burgtheaters. Wie jeder hervorragende Schauspieler, verrät er dem Kenner seine Bedeutung sogleich durch die Art, wie er zuhört, wie das Gehörte auf ihn wirkt, neue Gedankenverbindungen oder einen Entschluß in ihm anspinnt. Seine Uebergänge in Mimik und Ton sind niemals grell, und der Humor, welcher in der Rolle liegt, bringt leise, unter feiner Steigerung zutage. Die natürliche Vornehmheit seiner Haltung und Gebärden, die Passivität seines Vortrags in den ihn fortwährend neu überraschenden Situationen bringen die Wahrscheinlichkeit der Täuschung hervor, unter welcher er für eine hohe Standesperson ge-

halten wird, und dadurch unterstützt er den Dichter in wirksamster Weise. Es geht von ihm eine wohltuende Behaglichkeit auf den Zuschauer aus, wie das bei Fichtner der Fall war, durch die Harmonie, die alle Aeußerungen und Mittel des Schauspielers zu einem Ganzen verbindet. Man fühlt sich im Augenblick seiner Darstellung so tief befriedigt, fühlt so deutlich den Segen, der in wahrer Kunst liegt: die innere Befreiung. Ein für mich beemrkenswerter Zug, der dem russischen Schauspieler überhaupt so sehr zu statten kommt, ist die Ruhe, welche über ihn gebreitet ist auch in der heftigsten Bewegung; ist doch darin schon ein Hauptgesetz der Kunst erfüllt. Das liegt vielleicht mit im Naturell des Russen — er zappelt nie. Zudem hat er das Göttergeschenk des Humors. Wie vortrefflich waren alle Beamten charakterisiert und Rollen zweiten Ranges durch diese Künstler zu vollen, lebendigen Gestalten erhoben im Sinne des Dichters, es waren lauter Typen. Für mich Fremden war das Ganze ein Kulturbild, das mir neben dem künstlerischen Genuß eine Summe von Kenntnis und Verständnis russischen Wesens zugebracht hat. Es war mir ein tiefes Bedürfnis, diesen ausgezeichneten Künstlern die Hand dankbar drücken zu dürfen, da Direktor Korsch mich denselben zuführte. Ich sollte aber noch mehr überrascht werden, als ich aus dem Munde des Prinzipals vernahm, auf welchen materiellen und rechtlichen Gründen der Bestand dieser in ihrer Art einzigen Truppe aufgebaut ist. Es gibt hier keinen Vertrag zwischen den Künstlern und dem Führer, sondern nur einen Handschlag, der von Jahr zu Jahr erneuert wird. Nur selten kommt es vor, daß ein hervorragender Künstler sich bewogen fühlt, die Truppe zu verlassen, obwohl auch die kaiserlichen Theater oft mit verlockenden Anträgen sich dem einen oder andern nähern. Tritt dann ein solcher Künstler in andre, glänzendere Verhältnisse über, so erhöht er durch seine Vortrefflichkeit den Ruhm dieser Truppe. Es schien mir, als ob dieses Theater dem einstigen Thalia-Theater in Hamburg gliche, das unter Maurice die Fundgrube großer Talente war, dem Laube so viele Talente ersten Ranges gekapert hat. Zudem ist das Theater Korsch von literarischer und erziehlicher Bedeutung, indem es jeden

Sonntagnachmittag die besten nationalen und klassischen Stücke andrer Völker zur Erziehung seines Publikums aufführt; denn es wimmelt da von jungen Leuten, Studenten verschiedener Lehranstalten, und jedes junge Mädchen kann ohne Sorge zu diesen Sonntagsvorstellungen geführt werden.

Jedenfalls darf jedes Mitglied dieser Truppe stolz sein, derselben anzugehören, denn sie steht durch ihre Organisation, ihre Talente und die künstlerische Führung ihres Direktors wohl einzig da.

Wie mag wohl eine so eigenartige, einzige Erscheinung erklärt werden können? Wohl nur durch einen patriarchalischen Zug, der in diesem Volke noch vorhanden ist. Jedes Volk hat seine üble Nachrede zu tragen. Vom Russen heißt es: er lügt. Möglich! Aber ich habe das unabweisbare Gefühl, daß er treu ist in seiner innersten Seele; vielleicht listig, schlau gegen den Fremden, aber ohne jene verlotternde Falschheit gegen den Landsmann wie den Ausländer, welche seine nahewohnenden, aber im Wesen so entfernten slavischen Verwandten kennzeichnet.

Zudem trägt der Russe das Kennzeichen eines großen Volkes an sich. Ein geschlossenes, in sich sicheres Wesen, ein starkes Bewußtsein, das in sich ruht, ohne das geringste Bedürfnis, sich in die Brust zu werfen, zu prahlen. Er hat nicht die Spur vom Parvenü.

Was mich im Russen innig berührt, ist sein tiefer Ernst. Dieser Ernst ist aber keine schwächliche Sentimentalität; er kann dabei unendlich heiter sein. Aber in diesem tiefen, ernsten Grunde wurzeln die erhabenen Charaktere und die ekstatischen Erscheinungen, welche dieses Land hervorbringt wie kaum ein andres. Ich ließ mich einmal darüber belehren, daß diese sich teilweise schon aus den Naturerscheinungen dieses unermeßlichen Gebietes erklären. Ein Russe, der vom nördlichen Eismeer bis Samarkand oder bis zur chinesischen Grenze fahren kann, ohne den Boden seines Vaterlandes zu verlassen, muß schon durch die unerhört schönen wie furchtbaren Natureindrücke, durch die Mühseligkeiten und Gefahren, welche dieses ungeheure Land in sich schließt, einen Maßstab des Denkens gewinnen, der bei ge-

sunden Gehirnen große, weltumspannende Gedanken und mächtiges Empfinden hervorrufen, bei schwächeren Individuen Ungeheuerliches erzeugen muß. Der Glaube wie der finstere Aberglaube erklären sich schon aus der Unendlichkeit und Beschaffenheit des Bodens.

Ein schwerer Verlust war es für mich, daß ich, durch eigene künstlerische Tätigkeit verhindert, diesmal keine Vorstellung im kleinen kaiserlichen Theater sehen konnte, welches so ausgezeichnete Künstler besitzt. Dagegen erwiesen mir dieselben oft die Ehre, meinen Darstellungen beizuwohnen. Der wertvollste Zuschauer ist mir stets ein Kunstgenosse, der selbst etwas leistet und mit seinem Können auch tiefe Einsicht in diese Kunst verbindet. Der verehrte Kollege Herr Prawdin, den ich schon bei meinem vorigen Besuche Moskaus als Menschen und Künstler schätzen lernte, bot mir freundliche Gelegenheit, mit einem Kreise von Künstlern des kaiserlichen Theaters zu verkehren, in welchem ich mich wohl fühlte. Es war da versammelt: der Oberregisseur Kondratieff, der nur künstlerisch leitet, ohne selbst Schauspieler zu sein, der feinsinnige, gebildete Sekretär Nelidoff, die Künstler Fedotoff, Lasareff, Ribakoff und Juschin, der, obwohl ein geborener Fürst Sumbatoff, doch zur Fahne der Kunst geschworen hat. In russischer, deutscher und französischer Sprache wurden da wichtige Interessen unserer Kunst besprochen, und ich hatte volle Gelegenheit, den künstlerischen Ernst und die Bildung dieser Männer kennen zu lernen. Ich erfuhr, daß die Verfassung des kaiserlichen Theaters derjenigen des Théâtre Français ähnlich ist und auf einer Oligarchie der verdienten und hervoragenden Künstler beruht.

Ich bilde mir ein, in meiner hohen Wertschätzung des hiesigen Künstlerkreises möglichst unbefangen zu sein, aber ich will nicht verschweigen, daß der gebildete Russe auf mich einen persönlichen Zauber ausübt, dem ich mich gar gern gefangen gebe; und es tat mir so wohl, an keinem auch nur den leisesten Zug des mir so widerlichen Komödiantentums zu bemerken. Ich machte den Kollegen meinen Abschiedsbesuch auf der Bühne, vor allen Frau Jermolowa, der

großen Künstlerin, die mich durch wiederholten Besuch meiner Darstellungen ausgezeichnet hatte. Ich wohnte der Probe eines neuen Stückes bei, dessen Stoff der alten Geschichte Rußlands entnommen war. Ich sah eine aufgeregte Volksszene, in welcher ein Prätendent die Massen für sich zu gewinnen sucht. Die künstlerische Arbeit daran verdiente alles Lob.

Als es in einem Zwischenakte zum Scheiden kam, küßte mir Frau Jermolowa nach einer schönen, altrussischen Sitte die Stirn, was mir einen ganz feierlichen Eindruck machte. In ihrer persönlichen Erscheinung, in dem imponierenden Eindruck ihres Wesens liegt eine geistige Hoheit, die mich lebhaft an unsere einstige Tragödin Frau Rettich erinnert; auch Frau Jermolowa macht den Eindruck einer Herrscherin, sie hat einen königlichen Zug. Es wurde mir schwer, so rasch von dieser Stadt, von diesen Menschen scheiden zu müssen; es ist wohl der Mühe wert, sich mit dieser eigentümlichen und großartigen Erscheinung, welche Rußland heißt, eingehend zu beschäftigen.

Mein heißer Wunsch, Rußlands großen Dichter und Denker, den Grafen Tolstoj, noch einmal im Leben zu sehen und das Gespräch mit ihm fortzusetzen, das ich vor zwei Jahren flüchtig mit ihm geführt, ist mir erfüllt worden. Er pflegt in der zweiten Hälfte des Dezember nach Moskau zu kommen, und ich fürchtete schon, ihn nicht zu sehen, da er bei meiner Ankunft noch nicht in der Stadt war. Aber nach wenigen Tagen erschien er und war so überaus gütig, mir durch einen freundlichen Vermittler sagen zu lassen: er wolle mich um Mitternacht empfangen, da er vor ein Uhr nie zu Bette gehe, und ich doch nicht früher von der Bühne kommen könne.

Am 22. Dezember nachts führte mich mein liebenswürdiger Vermittler und guter Bekannter des Hauses Tolstoj nach des Grafen Wohnung, die ziemlich weit vom Mittelpunkte gelegen ist. Bei meinem Eintritt hörte ich im Salon ein Stück auf dem Klavier spielen und blieb, um nicht zu stören, in dem anstoßenden Zimmer neben der Gräfin, welche, sich unwohl fühlend, auf einer Chaiselongue lag. Nach kurzer Zeit endete das Klavierstück, und ich trat

in den Salon. Es waren ein paar Leute da, die ich nicht kannte, seine Söhne und seine Tochter, die ab und zu gingen.

Der Graf kam mir sehr freundlich entgegen und reichte mir die Hand. Ich hatte den angenehmen Eindruck, daß er an meinem Wiedererscheinen Gefallen finde, so gütig war das leise Lächeln, das über sein tief ernstes Antlitz huschte. Frisch und kräftig stand er in seinem dunklen Bauernkleid vor mir. Unter dem ersten Eindruck erschienen mir seine Züge ernster, strenger als vor zwei Jahren.

Er fragte freundlich nach meiner Tätigkeit in Moskau, lobte mein Repertoire, und indem ich von dem literarischen Inhalt desselben sprach, kamen wir auf die Literatur unserer Tage. Er bemerkte: „Hauptmann ist wohl der bedeutendste. Ich finde aber manche Mittel im Hannele unkünstlerisch. Das Beste, was er geleistet hat, scheinen mir die Weber, auch das angefochtene Ende ganz richtig."

Im Tolstojschen Sinne liegt eine hervorragende Bedeutung von Hauptmanns genannten Stücken darin, daß sie aus dem Gefühl des Mitleids entsprossen sind und uns von dieser Seite her ergreifen. Unter den Bemerkungen, die er über Hauptmann noch hinwarf, war die bezeichnendste: „Die versunkene Glocke verstehe ich nicht." Ehe es aber zur Aussprache darüber kommen konnte, machte er einen Seitensprung mit der Frage: „Was halten Sie von Victor Hugo?"

Ich erwiderte: „Seine Gesinnung scheint mir weit höher als sein dichterisches Talent — denn er spricht selten anders als in tönenden Phrasen, aber er hat ein großes Herz für die Menschheit, insonderheit für sein Vaterland."

Er stimmte dieser Ansicht bei. Die mir knapp zugemessene Zeit nötigte mich, so rasch als möglich auf eine Frage zurückzukommen, die in den Worten bestand: „Wie stellen Sie sich das Verhältnis der Kunst zum Volke vor?" Ich hatte vor zwei Jahren an ihn diese Frage gestellt, weil ich durch mehrere seiner Urteile tief betroffen war, welche hervorragenden Meisterwerken ein richtiges Verhältnis zum Publikum absprachen. Er äußerte: „Unter allen Dichtern haben doch nur die Griechen das höchste im Drama erreicht. Ich schätze selbst Shakespeare nicht so hoch. Er spricht mir nicht unmittelbar genug

zum Volke." Ich erwiderte ihm in meinem Erstaunen: „Welch höheren Vorzug könnte ein Kunstwerk aufweisen, als daß es durch sich selbst zu den Menschen redet und der Dichter hinter seinem Werke verborgen bleibt?" Er antwortete: „Mit so vielen anderen Gegenständen beschäftigt, bin ich mir noch nicht völlig klar geworden, wie man das in unserer Zeit machen müßte, was ich meine, aber vielleicht versuch' ich's noch einmal." Ich gestehe, daß ich in dem Augenblick die frohe Hoffnung nährte, der gewaltige Künstler werde uns das einmal in einem eigenen Kunstwerk erweisen. Heute erinnerte ich ihn an sein vor zwei Jahren gegebenes Versprechen.

„Die Antwort auf diese Frage werden Sie in einem Buch finden, das in einigen Wochen erscheinen wird. Ich lasse es zugleich mit dem russischen Text auch in englischer Sprache erscheinen, weil ich nicht weiß, was die Zensur mir streichen wird."*)

Für den Augenblick deutete er mir seine Ideen nur mit folgenden knappen Worten an:

„„Die Kunst soll religiös sein, nicht aber im Sinne der Kirche, sondern human. Jeder soll einen großen Gegenstand verstehen können. Die schönsten und größten Stoffe sind in der Bibel. Die Griechen kamen eben durch ihre religiöse Anschauung der Aufgabe der Bühne am nächsten. Das Mittelalter hat eine andere, eine kirchliche Anschauung — unsere Zeit aber muß eine humane haben. Shakespeare ist ein Heide, ganz objektiv, und die Clowns sind widerlich."

Da mir bis heute nur ein unvollständiger deutscher Auszug dieses Werkes zu Gesicht gekommen ist, muß dasselbe erst in der vollständigen englischen Ausgabe studiert werden, ehe man es wagen darf, sich ein selbständiges Urteil einem so außerordentlichen Geiste gegenüber zu bilden. Jedenfalls wird seine Meinung in die Tiefe des Gegenstandes dringen und derselbe mit dem tiefsten Ernst behandelt sein.

---

*) Auch die deutsche Ausgabe der Kunstschrift: „Was ist Kunst?" erschien bereits 1887, der Angriff gegen Shakespeare erst 1906.

Ich teilte dem Grafen mit, daß ich seither alle seine Werke, die mir zugänglich sind, gelesen habe, und bekannte ihm, wie tief dankbar ich mich fühle für die Erleuchtung, die er mir durch seine beiden Hauptwerke gebracht hat.

Seine beiden Bücher „Worin besteht mein Glaube?" und „Das Reich Gottes ist in euch" haben ja wohl Tausenden wie mir eine Klarheit über den Sinn der christlichen Lehre gespendet, die wir vor ihm nicht besessen haben. Auch ich war über David Strauß nicht hinausgekommen und glaubte, hierüber aufgeklärt zu sein, bis ich an Tolstoj kam und durch ihn ein ganz neues Verständnis erwarb. Er darf wohl in Anspruch nehmen, was er sich selbst zugute schreibt: ein neuer Entdecker des Christentums zu sein; und man darf ohne Uebertreibung die Tat seines Lebens eine apostolische nennen. In der Besprechung dieses hohen Gegenstandes schien er mir strenger, in seiner Ueberzeugung felsenfest. Jede Aeußerung, die er von seinem Standpunkte im Hinblick auf das gegenwärtige Treiben der Welt tut, ist frei von jeder Rücksicht. Als zum Beispiel das Wort „Patriotismus" fiel, sagte er mir mit unbeengter Offenheit:

„Ich habe gar keinen Patriotismus. Es ist mir ganz gleichgültig, was aus Rußland oder aus irgend einem anderen Reiche wird. Das hat keine Bedeutung für das Ziel der Menschheit in meinem Sinne. Die kleinen Staaten sind glücklicher. Holland tut sich in neuerer Zeit hervor. Sechs Pfarrer haben da bereits in meinem Sinne über den Militarismus von der Kanzel herab gesprochen. Ein Christ kann kein Soldat sein. Der Patriotismus ist ein Hindernis auf diesem Wege. In Freiburg war ein Sozialistenkongreß, und man schlug vor, einen allgemeinen Streik zu veranstalten bezüglich des Waffendienstes. Da stand Bebel auf und erklärte, die Deutschen könnten das nicht, weil sodann die Franzosen über Deutschland herfallen würden, um Elsaß-Lothringen wieder zu gewinnen. Das sind nicht die Wege, zum Glück der Menschheit zu kommen. Ich verglich neulich China mit einem Pferde, das aus vielen Wunden blutet. Eine Zeitlang scheute sich jeder, das Tier anzurühren. Da kommt ein Hund, der durch die Wunden gelockt wird, und fällt es an. Alsbald kommen die andern Hunde

alle, und da sie das sehen, stürzen sie sich auf das blutende Tier, um ihm auch ein Stück aus dem Leibe zu reißen."

„Aber, Herr Graf," erwiderte ich, „eben diese Führung der Menschen gibt mir im Hinblick auf Ihre Liebe viel zu denken über die Erziehung des Menschengeschlechts. Wohl bin ich von der unzweifelhaften Richtigkeit Ihrer Bibelerklärung, Ihrer Anschauung über die Wesenheit des menschlichen Heiles und über den Weg dahin völlig überzeugt worden, aber ich fürchte, daß nur einzelnen, sittlich stark Begabten es möglich sein kann, diesen Weg so geradeaus aus eigenen Kräften zu verfolgen, um zum Heile zu kommen. Der Militarismus in seinen Anfängen und seiner furchtbaren Entwickelung, die Unterdrückung und Verfälschung des Geistes durch die Kirche, der Patriotismus in seinem verworrenen, schädigenden Treiben, das gar selten die Liebe zur Heimat zum Grunde hat, sind mir nur die Erweise der Beschränktheit und Schlechtheit der Menschen. Ich muß es daher im Hinblick auf die unendlich langsam errungenen, oft unterbrochenen geistigen und sittlichen Fortschritte als die tiefe Absicht eines uns Unbekannten, Namenlosen, ob wir Blinden ihm den Namen ‚Gott' oder ‚Weltgesetz' beilegen, ansehen, daß die Menschheit, durch diese ihre Beschränktheit und Schlechtheit in namenlose Leiden gestürzt, nur eben dadurch zeitweilig zur Besinnung kommt, um in dieser Besinnung wieder einen kleinen Schritt vorwärts geführt zu werden. Wir sehen ja, in die Geschichte rückblickend, daß die Menschheit jedes bescheidenste Maß freien, ruhigen Selbstbesitzes durch Ströme von Blut erkaufen mußte. Ich habe keinen Zweifel über die Richtigkeit des Zieles, das Sie uns weisen, aber die Weltordnung scheint bei der schlecht gearteten Natur der Menschen einem dornenvollen, unendlich langen Weg wählen zu müssen, sie zum Heile zu leiten, wenn sie es anders jemals erreichen. Ich traue den Menschen nicht zu, es erreichen zu können auf geradem Wege durch eigene Kraft."

Er darauf in festem, entschiedenem Tone der Ueberzeugung: „Der Mensch ist nicht schlecht. Das ist die Tat der Kirche, die den Menschen eingeredet hat, sie seien schlecht, sie seien in der Sünde geboren, damit die Kirche die Rolle

des unentbehrlichen Vermittlers und Besserers spielen kann — damit bei ihr allein die Hilfe gesucht werde. Der Mensch braucht diesen Vermittler nicht, um zu seinem Gott zu kommen, er muß und kann das aus sich selber. Unter diesem Vermittler hat sich unsere Lebensweise bis zu solchem Grade von der Lehre Christi entfernt."

Es war ein Uhr nachts geworden, seine Schlafenszeit war da, und ich mußte Abschied nehmen. Ich vermag es nicht, den Eindruck der persönlichen Macht und Ueberzeugung zu schildern, die aus diesem erhabenen Menschen spricht, aber ich hege das sichere Gefühl in mir: Ein solches Gepräge haben nur jene Auserwählten, die bestimmt sind, auf Jahrhunderte hinaus zu wirken, wenn auch Millionen finsterer Geister bestrebt sind, ihr Wirken zu hemmen, es zu verhöhnen, zu verleumden und mit allen Waffen der Hölle zu vernichten.

## Ueber Henrik Ibsen.

Mir, dessen Beruf es ist, mit dem Blicke des nachbildenden Schauspielers die Werke Henrik Ibsens zu betrachten, dem das volle Leben der Leidenschaft sowie die geraden und krummen Wege seiner Gestalten vielleicht unmittelbarer sich kundgeben, als dem spürenden Geiste des kritischen Beobachters — mir erscheint Ibsen im Geistesleben der germanischen Stämme als einer jener Marksteine, von welchen eine ferne Zukunft den geistigen und ethischen Wert und Inhalt des letzten Dritteils des 19. Jahrhunderts wird deutlich ablesen können. Dem Schauspieler bietet sich durch seine Begabung des Schauens eine bunte Welt großer, gewaltiger, edler Menschen, und neben diesen die Heuchelei, die Lüge, die Gemeinheit: eine kaum zu übersehende Summe von Aufgaben, in welchen dieser außerordentliche Geist seine Ideen zum Ausdruck brachte, und die an Tiefe nur bei größten Dichtern zu finden sind.

Diese Aufgaben sehe ich gesteigert durch den gegenüber den früheren Epochen so verschiedenen neuen Inhalt und die ihm entsprechende neue Form. Ich bin der Meinung, daß bei der Nachbildung vieler seiner Gestalten das Talent nicht

ausreicht; sie verlangt oft einen bedeutenden Zusatz an Bildung, namentlich die geübte Fähigkeit, sich in den Irrgängen der menschlichen Seelen zurecht zu finden. In meiner Jugend wurde es mir sehr schwer, zum Verständnis des Dichters zu kommen, denn ich lernte zuerst „Brand" kennen. Nur wie durch Ritzen konnte ich an einzelnen Stellen ins Innere schauen, sah also den Inhalt nur stückweise. Bei „Peer Gynt" fiel ich ins Bodenlose. Aber als ich die „Nordische Heerfahrt" und die „Kronprätendenten" kennen lernte, wußte ich genau, daß ich einen großen Dichter vor mir hatte. Die Größe und Klarheit dieser Meisterwerke stand ungetrübt vor meinem Auge und wirkte mit dämonischem Zauber auf mich. Von da ab kam mir die Einsicht in die großen und eigenartigen Anforderungen, welche er an den Schauspieler stellt. Mit dem Weiterschreiten des Dichters, mit seinem Uebergange von dem Gebiet des Sagenhaften und Historischen in das Gebiet des gegenwärtigen Lebens — mit der immer schärfer hervortretenden Methode seiner Kunst, die sich von derjenigen aller vorangegangenen Dichter dieses Jahrhunderts so wesentlich unterscheidet, sah ich auch seine Anforderungen an die schauspielerische Technik wachsen. Wer den Vortrag seiner Prosa studiert, wird keinen zu grellen Unterschied wahrnehmen zwischen der ersten und zweiten Epoche. Wer imstande ist, die cyklopische Prosa der „Nordischen Heerfahrt" zu bewältigen, dieses nicht zu überbietende Meisterwerk von nordischer Charakteristik, wird auch die Prosa in den „Gespenstern" oder in „Rosmersholm" bald bewältigen. Beide haben einen gemeinsamen Zug: Die Kürze der Satzfügung, die Gedrungenheit des Gedankens. Die Sprache Oernulfs und der Hjördis klingt, als hätte sie Hephästos selber geschmiedet.

Die Sätze fallen oft wie Hammerschläge nieder, und außer Hebbel hat kein Dichter das Reckenhafte zu so überzeugendem Ausdruck gebracht. Daneben hat nur noch die „Penthesilea" Platz. Dazu braucht der Schauspieler Kraft und seelische Tiefe des Tones. Doch er hat uns hier nur einfache, leicht durchschaubare Menschen zu zeigen; die Windungen der Gedanken der Leidenschaft lassen sich leicht ver-

folgen; Großheit in der Anschauung, starkes Empfinden mögen sie ausreichen. Aber schon in den „Kronprätendenten", diesem Meisterwerke, das mir an Wert neben Shakespeares „Macbeth" steht, erscheint der seltene Tiefblick dieses Dichters in die Wirrnisse der menschlichen Seele in auffallender Weise, sowie die erstaunliche Fähigkeit, den ganzen Lebensinhalt einer Nebenperson mit wenigen Sätzen anschaulich zu machen. Dies reichere Geflecht innerer Bewegungen stellt schon eine höhere Forderung an das Verständnis des Schauspielers. Das Talent reicht nicht mehr hin, soweit es nur ein instinktives ist; da bedarf es schon eines geistigen Zusatzes, namentlich für Herzog Skule und den Bischof Nikolas.

Je mehr sich nun der Dichter dem ganz modernen Menschen nähert, desto komplizierter wird die Arbeit in dem seelischen Gewebe, desto schwieriger die technische Ausführung. Es ist nach Otto Ludwigs Anschauung, welche ganz ersichtlich auch die Shakespeares ist, selbstverständlich, daß bei der Erscheinung des dramatischen Kunstwerkes ein großer Teil dem Schauspieler überlassen bleiben muß — ja, zuweilen ist diesem nahezu die Hälfte der Arbeit zugedacht. Ibsen verfährt ebenfalls nach diesem Grundsatz, und gibt seinem Darsteller so reichlich zu schaffen, daß nur die klarste Einsicht in das dichterische Gewebe und der ganze Aufwand feinster Darstellungsmittel der Aufgabe gerecht werden können.

Eine der größten Schwierigkeiten liegt in der janusartigen Doppelseitigkeit: die Personen spielen eine bestimmte Rolle in der Gegenwart und blicken dabei in die Vergangenheit zurück — sie geben uns ihre eigene Entwickelung, aber nicht in einer glatten Erzählung oder Erklärung, sondern wir machen gleichsam die ganze Evolution rückblickend durch. Die Entwickelung und das Produkt offenbaren sich zugleich. Dieser schwierigen Aufgabe für den Darsteller muß in ihm die nicht minder schwierige des Denkers vorangehen — sonst bleibt er dem Zuschauer unverständlich. Ich weiß keinen Dichter zu nennen, bei welchem der Gedankenstrich, die Pause so schwerwiegend, so vollgepfropft mit unausgesprochenem Inhalt wäre, den wir nun vom Schauspieler zu fordern haben.

Ibsen wird häufig mißverstanden, weil er nicht zulänglich dargestellt wird. Dem Schauspieler ist schon ein feines Kunstverständnis unentbehrlich, um sich in jenen Fällen zurecht zu finden, die das pathologische Gebiet streifen, und über die so viel albernes, verwirrendes Zeug geschwatzt wird. Er muß verstehen, in welcher Art ein großer Dichter pathologische Zustände benützt, und wer einsieht, wie und zu welchen Zwecken Shakespeare den Wahnsinn benützt hat, der wird die Paralyse in den „Gespenstern" nicht mit dem Beigeschmack des Krankenhauses zur Anschauung bringen, denn der Grundgedanke ist hier zugleich ein künstlerischer und ein eminent sittlicher. Das Lächeln, das die Darstellung des Oswald durch den so hoch begabten Schauspieler Zacconi auf dem so schweigend beredten Munde des Dichters hervorrufen würde, dürfte nicht sehr schmeichelhaft, aber ein deutlicher Beweis dafür sein, daß man diesem Dichter mit dem mimischen Talent (dieser conditio sine qua non) allein nicht gerecht werden kann.

Der hohe Grad von körperlicher Beredsamkeit, den Ibsen vom Schauspieler fordert, entquillt notwendigerweise künstlerischem Boden. Wer mit roher äußerlicher Nachahmung der ungeläuterten, das heißt mit allem Zufälligen durchsetzten Wirklichkeit hier zum Ziele zu kommen, in des Dichters Sinne zu handeln glaubt, mißversteht ihn ganz und gar. Ibsen ist ein großer Künstler von allererstem Range, aber ein ebenso strenger Sittenrichter; daher ist in seinen Gestalten nur das Wesentliche, Typische, nicht aber der zufällige Zusatz, die Schlacke. Oswalds Krankheit ist der Vollzug eines furchtbaren sittlichen Urteils, das an seiner Familie, rückwirkend an dem unsittlichen Urheber, vollzogen wird. Wer hier eine Spitalwahrheit sucht oder fordert, hat überhaupt gar keinen Begriff von der Kunst.

In dreien seiner Stücke kann ich dem Seelenforscher nicht bis ans Ende folgen; aber es ist hier die Bescheidenheit geboten, anzunehmen, daß nur mein Verständnis nicht zureichend ist. In der „Frau vom Meere", „Hedda Gabler" und in „Baumeister Solneß" betritt er ein dunkles Gebiet der menschlichen Seele, das nicht zu erhellen ist. Doch es

kann ja wohl sein, daß ich hier in einer Selbsttäuschung befangen bin.

Schwerlich werden Ibsens Werke jemals populär sein im geläufigen Sinne dieses Wortes. Er hat einen zu hohen Begriff von der Bedeutung der Bühne, um dem Publikum gefällig sein zu können, das ja doch mit ganz vereinzelten Ausnahmen nur seine Abendunterhaltung sucht und so ernstem Denken ausweicht. Zudem weist er der Gesellschaft einen zu treuen Spiegel. Wie viele müssen sich getroffen fühlen im „Volksfeind" — wie wenige wissen sich frei von jenen soliden, gesellschaftlich anerkannten Raubtiergrundsätzen. Ich habe mich in der Rolle des Bürgermeisters Stockmann stets der Zustimmung der überwiegenden Mehrheit erfreuen dürfen gegen meinen Bruder, den Herrn Doktor, der sich so unhöflich gegen die „kompakte Majorität" (scheinbar auf der Bühne, in Wirklichkeit im Zuschauerraum) benimmt. Aber welche Befreiung, welche sittliche Hoheit tönt vom Munde des Doktors in dem gewaltigen Wort: „Der ist der Stärkste, der allein steht."

In diesem Genius liegt das ganze Wissen und Können, die Weltanschauung unter dem Einfluß der Naturwissenschaft im weitesten Umfang dieses Wortes zusammengefaßt, der europäische Mensch im letzten Dritteil des 19. Jahrhunderts — aber angeschaut und in Formen gebildet von einem Dichter und Künstler allerersten Ranges.

## Heinrich Anschütz.

In allen Disziplinen des Geistes, am auffallendsten in den beiden höchststehenden: Der Künste und Wissenschaften, treten von Zeit zu Zeit Erscheinungen auf, in welchen sich der Inhalt einer langen Epoche summiert und darstellt in ihrem Können, ihrer Zeitstimmung, Welt- und Kunstanschauung. Zuweilen sind solche hervorragende Menschen die Begründer einer Schule, welche bestimmte Züge des Meisters streng bewahrt, bis ein Wandel eintritt; zuweilen wirken sie durch ihr Beispiel allein ins Breite, finden Nachfolger, ein Epigonentum, das begeistert aus ihrem Wirken Gesetze, Regeln, Methoden ableitet, um den Wert solcher Er-

scheinungen zu begreifen, zu bestimmen und dem großen Meister mit jungen Kräften nachzustreben. Eine späte Nachwelt kann sich oft nach Jahrhunderten von solchen Wirkungen und deren Umfang überzeugen, denn die Urbilder wie die Nachbilder bleiben, wo nicht die Zeit zerstörend eingriff, dem Auge greifbar, und wirken auf späteste Nachkommen so unmittelbar, wie auf die Zeitgenossen, wohl sogar unbefangener, reiner, ohne Verwirrung der Gegenwart, die immer befangen macht, sie eröffnen uns Zustände des Geistes- und Seelenlebens längst vergangener Zeitalter.

Diesen unendlichen Vorzug genießen aber nur die Wissenschaften und produktiven Künste. Die beiden dienenden Künste, wenn auch in der edelsten Weise dienend, wie etwa die Frau dem Manne, haben das tief zu beklagende Schicksal, daß sie in einem Augenblick werden und vergehen, im besten Falle im Gedächtnis der durch die Erinnerung stets neu angeregten Mitlebenden haften, nach deren Ableben also zur Sage werden, die wohl ein Staunen hervorrufen, aber nicht den leisesten Genuß, ja nicht einmal eine lebhafte Vorstellung erzeugen kann. Die Schauspielkunst und die Tonkunst sprossen aus dem pulsierenden Leben und schwinden mit dem Pulsschlag dahin. Es ist der Sprache unmöglich, einen Blick, einen Ton, eine Gebärde zu überliefern, sie kann nur Merkmale angeben. Eindrücke und deren Motive schildern, aber all das lebt nur im Gehirn dessen, der es gesehen und gehört hat. Für alle anderen sind es leere Worte, die demjenigen übertrieben scheinen, der nicht ähnliche Wirkungen in sich erlebt hat.

Mit gedrücktem Gefühl komme ich denn der Aufgabe nach, von einem Künstler zu sprechen, der zu den größten auf seinem Gebiete gehört, über welchen sich Ludwig Tieck, Friesen und andere mit Bewunderung geäußert haben, von dem aber niemand auch nur eine annähernde Vorstellung beim Leser erwecken kann — von Heinrich Anschütz.

Die letzten 15 Jahre seiner Tätigkeit fallen in die Regierungszeit des Kaisers Franz Joseph. Durch sieben Jahre hatte ich das Glück, sein Kollege zu sein. Als Künstler bewunderte ich ihn schon seit dem Jahre 1849, aber je reifer ich wurde, desto mehr ging diese Bewunderung in eine Art

von Anbetung über, weil ich mir über die Mittel und die Wesenheit der tiefdurchdachten Kunst dieses Auserwählten genau Rechenschaft geben konnte. Seine mächtige Erscheinung, die Schönheit seiner Stimme, seine klassische Bildung haben ihn vom Beginn durch die Reihe seiner Wanderjahre in eine Sphäre gerückt, in der er unberührt blieb vom Hauche niederen Komödiantentums; er stieg von Stufe zu Stufe mit einer seltenen Sicherheit und erreichte ohne Straucheln den ihm gebührenden ersten Platz im Künstlerkreise des Burgtheaters, in dem er nach kurzer Zeit mit einem Schlag zum Range des größten Meisters emporstieg. Mit allen Gaben, die der Schauspieler braucht, von der Natur verschwenderisch ausgestattet, hat ihn das Schicksal durch trefflichste Muster und Genossen auf den Pfad echter Kunst geleitet. Auf so freundlich geebnetem, fast dornenlosem Wege, von dem Bewußtsein seines Talentes getragen, von den hervorragendsten Geistern seiner Zeit anerkannt, von der Jugend und allen Freunden edler Kunst bewundert und schon in mittleren Jahren mit einem Gefühl der Ehrfurcht betrachtet, hat er niemals nur den leisesten Zug eines Komödianten an sich getragen, nur die Merkmale der in sich rührenden, bewußten und dennoch bescheidenen Größe.

Die Dichterin Betti Paoli sagt einmal von dem Wesen eines Künstlers:

„Nur wenige gibts, die wissen und empfinden,
Was sich, daß er zu den Erkornen zähle.
In einem Künstler muß zusammenfinden:
Ein Herz, im Lieben stark und stark im Hassen,
Ein königlicher Geist und eine Seele,
Die groß genug, das Größte selbst zu fassen.“

Diese Zeilen malen porträtähnlich Anschütz' ganzes Wesen. Bei Besprechung seiner Persönlichkeit wurde zuweilen ein behaglich bürgerlicher Zug als der hervorragende bezeichnet, weil der Künstler mit seiner Erziehung, Lebensführung und seinen Grundsätzen im Bürgertum wurzelte. Viele seiner Gestalten aus diesem Lebenskreise fanden sicherlich in diesem Umstande die Quelle der täuschenden Naturwahrheit. Aber das innere Maß dieses Mannes entsprach den höchsten Aufgaben seiner Kunst — er besaß in der Tat

„eine Seele, die groß genug, das Größte zu fassen.“ Es ist ja das Kennzeichen aller Erscheinungen, die wir groß nennen, daß sie wachsen, je länger wir sie betrachten, daß sie mit der Reife des Betrachters immer reicher an Inhalt werden. So erging es mir mit ihm. Erst habe ich ihn bewundert, dann erkannt, und endlich muß ich begeistert seinen Spuren folgen in der Wahrheit und Schönheit seiner Darstellung.

Es war nur ein teilweiser Verlust, daß ich ihn erst spät sah, da er mehrere seiner großen Rollen nicht mehr spielte, aber was ich sah, trug den Stempel der Vollendung und der vollsten Kraft, denn die Epoche seines Glanzes füllt die zweite Hälfte seines Lebens aus. Wohl ausgereift machte er den Löwensprung in den höchsten Kreis der Kunst mit der Rolle des König Lear im Jahre 1822, bald nach seinem Eintritt ins Burgtheater. Dem Wunder dieser Darstellung fügte er das zweite Wunder bei, daß er dieselbe durch vierzig Jahre ungeschwächt bieten konnte. Den plötzlichen Aufschwung dieses Talentes dankte das Burgtheater dem Scharfblicke Schreyvogels, der nachweisbar wohl der begabteste Theaterdirektor (noch dazu unter den schwierigsten Verhältnissen) war, den es je und irgendwo gegeben hat. Er wies Anschütz den Weg zu den Helden nach dem älteren Fache in einem Alter von sechsunddreißig Jahren mit den Worten: „Ihre ganze Erscheinung neigt mehr nach dem Gewaltigen, Titanenhaften“. Damit traf Schreyvogel aber nicht nur das Aeußere, sondern den Kern seines Wesens. Ich konnte seinen Othello, Macbeth, Tell, Ottokar und Götz nicht mehr sehen, aber ich kann den ganzen Umfang dieser Künstlererscheinung an dem reichen Kranz von Rollen ermessen, den ich wohl Blatt für Blatt mit meiner bestmöglichen Einsicht zu verstehen bemüht war. In vollem Leben stehen sie noch heute in meiner Erinnerung: Lear, Wallenstein, Borotin, Odoardo, Rupert („Schroffensteiner“), Bankban, Falstaff, Attinghausen, die beiden Bauern Wählig („Karl XII. auf der Heimkehr“) und Jean Gomard („Verbot und Befehl“), Nathan, Michel Angelo, Shrewsbury, Thoas, Miller, Erbförster.

Mit welchem vorausgehenden Studium und Verständnis er diese Riesensumme von Aufgaben bewältigte, bezeugt

seine Selbstbiographie. Aber diese Studien bezeugen schon, was alle seine Darstellungen dem Hörer und Beschauer so genußreich, so selbstbefreiend machte: die strahlende Gesundheit. Kein nervös kränkliches Grübeln und Sinnen wandelte ihn an. Sicher durch gründliche Bildung faßte das offene Auge seinen Gegenstand, und das Hauptgeäder einer Seele lag klar vor ihm, denn er sah mit dem Auge des Talentes, das im Denken schon gestaltet, das schon in Formen denkt. Seine Mittel brauchte der Glückliche ja niemals in Erwägung zu ziehen, die taten, was er wollte, nachdem er sie sorglichst gebildet. Die wütendsten Stürme der Menschenbrust fanden in ihm, wie Laube sich einmal treffend ausdrückt, „ein felsenfestes Gefüge".

Die unbesiegbare Kraft und Schönheit seiner Stimme war das leuchtendste Kunstmittel dieser gewaltigen Natur. Seine weise Benutzung dieses Instrumentes war mir durch sechs Jahre der Gegenstand unausgesetzter Studien. Die Stimme hatte ursprünglich einen Tenorklang gehabt, und war, wie er mir persönlich mitteilte, nur dünner Struktur gewesen. Sein für die Musik der Sprache hochbegabtes Ohr lehrte ihn zur Bewältigung der ihm zukommenden Aufgaben die Skala seiner Stimme nach der Mittellage und Tiefe langsam erweitern und den Umfang des einzelnen Tones vergrößern. Er war daher imstande, die majestätisch ausklingenden Stellen des Chorführers in der „Braut von Messina" oder den Schluß der Brandschilderung in der „Glocke" in dem Worte „Riesengroß" mit elementarer Wucht ausklingen zu lassen, und daneben die selbststrafenden, schmerzdurchwühlten Jammerworte „Lear! Lear! Lear! schlag' an dies Tor!" in drei aufsteigenden höchsten Noten der Kopfstimme mit solcher Fülle zu bringen, daß das grimmig Schneidende des Schmerzes darin klar ertönte und zermalmend auf den Hörer wirkte. Er konnte den Donner überbieten in der Szene auf der Heide und in herzschmelzenden, zarten Tönen Cordelia bitten: „Vergiß, vergib, ich bin alt und kindisch" — und seine letzten Hauche: „Seht, seht hin, seht Ihr" waren so unberührt rein, wie seine ersten herrischen Worte: „Gebt mir die Karte da!" Aber niemals artete auch der höchste Aufwand der Stimme zum Schreien

aus, er tat der Gewalt und Schönheit derselben nie Gewalt an, weil zugleich die künstlerische Ausbildung die vollendetste war. Ich habe mich im Laufe der Jahre in das Studium seines Tonanschages so vertieft, daß ich die Veränderung der Kehlenstellung in den Uebergängen mit meinem Ohr gleichsam sehen konnte. Zu den größten Wundern gehörte die Fähigkeit dieser Stimme, die Träne fühlen zu machen, oder vom Schmerz in einen jubelnden Ton auszubrechen, wie in seiner berühmten Stelle des Musikers Miller: „Gott weiß, wie ich schlechter Mann zu diesem Engel gekommen bin! — Meine Louise! Mein Himmelreich!"

Wo der Gegenstand es forderte, drückte sich in dem Tone sittliche Größe aus, wie in dem Vortrag. Von ihm konnte man lernen, was Stil ist in der Tragödie, wie im epischen Gedicht. Stil nicht im akademischen Sinne, gesanglich, deklamatorisch, sondern als die dem Stoffe innewohnende Form. Die Ballade wurde durch seinen Vortrag ein abgeschlossenes Kunstwerk von besonderem Charakter. In seiner ganzen Art und Kunst kam ein Kunstprinzip zum Ausdruck, das in der durch Goethe und Schiller erhobenen antiken Kunstanschauung wurzelte: die Schönheit und Ausgeglichenheit. Die gebrochenen Farben und Töne der Wirklichkeit waren aus seiner Darstellung verbannt. Auch Schröder und Iffland haben in der Darstellung des realen Lebens diese Grenze nicht überschritten, auch durch sie wurde die gemeine Wirklichkeit erhöht, fast war sie ausgeschlossen aus dem Reiche der Kunst. Diese Anschauung hat ein Alter von beinahe hundert Jahren erreicht. Sie scheint zu Ende. Das ist aber eine Täuschung. Sie wird auch in jetzigen und künftigen Tagen in jeder Darstellung wiederkehren, die einen künstlerischen Rang beansprucht. Das Geheimnis aller Kunst ist ein Teil der Natur des Menschengeistes; diese aber kann nicht beliebig von einzelnen oder einer Vereinigung von Kunstrichtern oder einer plötzlich auftauchenden Geschmacksrichtung hinweg dekretiert werden. Neue Zeiten bringen wohl neue Gegenstände, aber schon in der Wahl dieser Gegenstände zeigt sich die Begabung. Goethe sagte einmal: „Alle Kunst ist vergebens, wenn der Gegenstand nichts taugt." Die wirkliche Begabung trägt das Geheim-

nis der Kunst in sich, sie ist die individuelle Aeußerung der Schöpferkraft des Menschengeistes und bekundet sich durch eine Form der Mitteilung, welche die Wirklichkeit erhöht. Das kann nicht in Worte gefaßt, nicht erlernt werden, es läßt sich nur mit der ganzen Rede fassen, und ist nur dem geborenen Künstler gegeben. Die strengste Nachahmung der Wirklichkeit ist der Geschicklichkeit erreichbar, aber über diese Grenze hinaus kann nur der Künstlergeist gehen und den Gegenstand mit jenem erhöhten Glanz umgeben, welcher nur ein Abglanz der Harmonie der Schöpfung ist und um so deutlicher ersichtlich wird, je höher der Gegenstand ist. In einem erschöpfenden Worte vermochte Goethe das Wesen aller Kunst zu bezeichnen. Er sagt: „Die Künste ahmen nicht geradezu nach, was man mit Augen siehet, sondern führen auf jenes Vernünftige zurück, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt.“ Die reproduzierenden Künste sind nur dem Grade nach von den produzierenden unterschieden, aber dieser Geist ist beiden unentbehrlich. Der wissenschaftliche Geist erkennt jenes „Vernünftige“, der künstlerische schafft es nach. Der Prozeß bleibt dem Menschen ein unerforschliches Geheimnis, weil er selbst ein Teil des unlösbaren Rätsels der Natur ist. Mit diesem harmonischen Geiste war auch Anschütz begabt, und seine bescheidenen bürgerlichen Gestalten waren von demselben Schimmer angehaucht wie die erhabenen und gigantischen. Der Eindruck, den seine schlichten Bürger machten, ist treffend bezeichnet in den Worten, die Laube ihm ins Grab nachschickte: „In deiner Gestalt, in deiner Miene, mit deiner Rede trat sie auf uns zu, die liebevolle Würde, die herzliche Ehrlichkeit, die erquickende deutsche Treue und der heilige Zorn gegen alles Niedere und Gemeine.“ Er war in solchen Charakteren wie in der persönlichen Erscheinung in dem letzten Drittel seines Lebens das Bild eines Patriarchen, wie ihn die Bibel zeichnet.

Auf Seite der körperlichen Beredsamkeit war seine Hauptmacht der ausdrucksvolle Kopf von großen Linien und ausdrucksfähigen Gesichtszügen, obwohl die Wangen fleischig waren; ihnen kam der bewegte Mund zu Hilfe. Das liebenswürdigste Lächeln konnte um seine Lippen spielen, eine behagliche, kindliche Einfalt über diesen Zügen schweben, die

ganz besonders anmutend lebendig wurden, wenn hinter dem Lächeln der Schalk lauerte oder wenn sie in geistiger Ueberlegenheit Ironie ausdrückten. So in den Bauern Wählig oder Jean Gomard. Aber bis zum Furchtbaren konnten diese Gesichtszüge den Ausdruck steigern, wenn sie einen Sturm der Seele ankündigten, wie in der Rolle des Miller sein berühmtes „Halten zu Gnaden!" in der dreimaligen Steigerung. Wenn er als Erbförster im fünften Akte auftrat, waren die Gesichtszüge so entstellt, daß das Bewußtsein des Mordes aus seinem Gesichte sprach, ehe er das Wort hervorstoßen konnte. Er hatte in solchen Augenblicken gespanntester Affekte die Uebergewalt seines Auges zum Helfer. Es war blau, was er selber oft bedauerte, wenn er an Ludwig Devrients schwarzes, glühendes Auge dachte. Er hatte keine Ursache zur Klage, weil das blaue Auge über eine intensivere Kraft des Ausdrucks gebietet, als das dunkle. Die Gewalt lag in der Größe und Klarheit desselben und der hohen Wölbung des Stirnknochens; dadurch wurde das Auge schon im ruhigen Aufblick drohend, ehe das Gewitter losbrach mit elementarer Gewalt, wie in der Frage an Cordelia: „Und kommt dir das von Herzen?" oder an Goneril: „Bist du meine Tochter?"

Unter die Meisterzüge, die ihm eigen waren, zählte auch die Fähigkeit, eine Summe von durchlebten Seelenbewegungen, die sich zu einem entscheidenden Moment sammeln, zusammenzufassen und abzuschließen. So schloß er mit unbeschreiblicher Großheit, wahrhaft königlich in Ton und Gebärde in Goethes „Iphigenie" auf die Bitte der Scheidenden: „und reiche mir zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte" mit dem Worte: „Lebt wohl!" Er konnte die Lebensgeschichte dieses Mannes in dem einen Wort und der begleitenden Gebärde erzählen. Der Schmerz der Trennung, das Niederwürgen des verletzten Selbstbewußtseins, endlich der Sieg des Fürsten über die Schwäche des Menschen trat uns in der langen Pause sichtlich vor die Seele, so daß man innerlich aufjauchzte über die siegende Hoheit des versöhnten und versöhnenden: „Lebt wohl!" — In solchen Augenblicken kann man der Bedeutung und des Wertes der Schauspielkunst inne werden — denn wie eine Offenbarung kommt sie über den Zuschauer, die ihm die

höchsten Gebilde der Dichtung in ihrem Tiefsinn verständlich macht. Könnte man solche Taten des Schauspielers festhalten, so wäre der vielbestrittene „Treue Diener seines Herrn" heute unbestritten, und es bliebe Grillparzer bei der Nachwelt kein Gegner als das blinde Vorurteil, das nicht sehen mag.

In der Darstellung Anschütz' war jedes Mißverständnis behoben. Die nicht zu erschütternde Macht der übernommenen Pflicht in der Brust dieses schlichten Mannes, den Hohn und Spott und Gewalttat nicht um eines Haares Breite von seinem Pfade ablocken, kam durch die Betonung des Alters zu erhebender, natürlicher Wirkung. Die Szene mit Erny, in welcher er das Bild seines inneren Verhältnisses zu ihr entwirft und ihre eigene Kraft gegen den Prinzen aufruft — sein Leid um den Verlust des geliebten Weibes — die schmerzerpreßten Flüche, unter denen er den Mörder rettet — die Ueberwindung des Schmerzes und des Hohns, um die schwere Pflicht und Treue zu erfüllen — wer die Akzente aus dem wunden Herzen dieses Greises vernommen, dem mußte es klar werden, daß der Dichter und sein Held keine servilen Knechte sind, wie man ihnen Schuld gab, und Bankban kein unnatürlicher Tropf, sondern ein Held der Treue, der sein Wort hält auch mit gebrochenem Herzen, weil seine Kraft nicht mehr auf sinnlichem, sondern auf sittlichem Grunde ruht. Hier war, wie es immer sein sollte, der Schauspieler der Erklärer des Dichters, er brachte Licht in das Dunkel der Menschenbrust.

Der imponierende Eindruck, den Anschütz mühelos erreichte, fand wohl seinen Grund in der Ausgeglichenheit seiner Gaben: die Macht des Körpers, die unbedingte Herrschaft über seine Mittel, das unfehlbare Gedächtnis, der völlige Mangel ängstlicher Erregung, endlich seine ausgezeichnete Bildung und künstlerische Einsicht. Auch in der leidenschaftlichsten Bewegung der Gestalten war eine Ruhe über sie gebreitet, welche Dichtung und Schauspieler in eine erhobene Sphäre rückte. Bei aller Weichheit, der er sich unter Umständen gerne hingab, war er stahlfest in Charakteren, deren Hauptzug eine unerbittliche Strenge ist, wie Odoardo Galotti. Sein Odoardo war wohl das Idealbild,

das in dieser Rolle zu denken ist: „Der aufbrausende Jünglingskopf mit grauen Haaren". In der Szene mit dem Prinzen war jedes Wort wie in Marmor gegraben und erschien in der vollen sprachlichen Schönheit der Lessingschen Prosa. In majestätischer Größe wie ein Anruf aus dem Jenseits erklangen die Schlußworte: „Dort erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!"

Einen Beweis für den großen Umfang seiner Begabung lieferte der grelle Gegensatz von Falstaff und dem Erbförster. Falstaff war in seiner Darstellung ein herabgekommener Edelmann, ein Lüdrian, der dem Prinzen schmeichelt, sein Narr und Possenreißer wird, um nur das Taugenichtsleben weiterführen zu können, dem aber dabei die edelmännischen Formen nicht abhanden gekommen sind, welche die Duldung seiner Gesellschaft auf Seite des Prinzen erklärlich machen, ein selten adeliger Lump, dessen freche Späße, Abenteuer und Feigheit durch lebensprühende Liebenswürdigkeit, spaßhafte Grandezza und unwiderstehlichen Humor gemildert und vergoldet werden. Anschütz trug in den betreffenden Szenen, zum Beispiel in der Parodie des Königs, eine Würde zur Schau, die von siegreicher komischer Kraft belebt war. Diese Salbung, wenn er sich verteidigte oder Reue affektierte, dieser Reichtum von Tönen, in denen er seine ungeheuren Lügen vorbrachte, waren von erschütternder Komik und vollendeter Form. Ein greller Gegensatz dazu war der Erbförster, der überhaupt zu den höchsten Erscheinungen zählte, welche die Schauspielkunst je hervorgebracht hat. Der Ausdruck der Rechtlichkeit, strengen Tugend und Gläubigkeit lag ihm günstig, er war selbst eine naive Natur im tiefen Sinne dieses Wortes. Da reihte sich von der ersten Unterredung mit dem jungen Stein Szene für Szene ein Wunder an das andere; er wuchs sichtlich im Fortschreiten der Handlung, daß man glauben mußte, der zweite Abschluß mit den Worten: „Aber Recht, Herr, Recht muß Recht bleiben!" sei nicht zu überbieten. Dennoch überbot er ihn durch den vierten und fünften Akt, der das Herz des mitfühlenden Zuschauers erbeben machte und von einer Glorie der Kunst umleuchtet war, die erhob, indem sie zermalmte. Diese Darstellung war überhaupt ein merkwür-

diges Ereignis im Leben dieses Künstlers. Er war 65 Jahre alt, als ihm die Rolle zukam; aber in körperlicher und geistiger Kraft zählte er nur 40 Jahre, denn er bewältigte seine Aufgabe in 14 Tagen. Das Ueberraschendste war sein Vortrag derselben. Unter dem lotterigen Regime von Deinhardstein und Holbein scheint er an Lebhaftigkeit ein wenig nachgelassen zu haben, denn es werden in den vierziger Jahren Klagen laut, daß er im Vortrag übermäßig schleppe. Die öffentliche geistige Leblosigkeit Wiens scheint mit auf ihm gelastet zu haben; aber mit dem Anbruch der neuen Zeit im Jahre 1848 ist er mit seinem Publikum lebendig geworden, und sein Vortrag im „Erbförster" war von einer Gedrungenheit, welche die volle Illusion des Lebens erzeugte.

Was ihm in meinen Augen die Krone der Vollendung aufdrückte, war die künstlerische Anordnung der einzelnen Teile zum Ganzen, die Verteilung der Kraft, das Feingefühl in der Abtönung der Wirkungen. Er verfuhr geradezu mit der Weisheit Shakespeares in der Dauer der Spannung leidenschaftlicher Affekte; das hat seine Darstellung des Lear kongenial mit dem Genie des Dichters gemacht. Der Reichtum seiner Kraft hat ihn nie zur Uebertreibung verleitet, er hat niemals dem Publikum zu Gefallen die Wahrheit und Bescheidenheit der Natur verletzt. Die Begabung, wie die Gesinnung standen auf gleicher Höhe; er war von echtem künstlerischem Adel, und so vereinte dieser Titane das Vollmaß dessen, was die Schauspielkunst seit Schröder errungen, in seiner Erscheinung, welche die Würde und Bedeutung seiner Kunst und seines Standes in sich verkörperte.

„Ich werde nimmer seines Gleichen seh'n!"

## Kleine Bemerkungen zu einem großen Thema (1904).

Goethe sagte eines Tages zu einem ihn bewundernden Leser: „Faust ist ein so seltsames Individuum, daß nur wenige Menschen seine inneren Zustände nachempfinden können. Der Charakter des Mephistopheles ist durch die Ironie und als lebendiges Resultat einer großen Weltbetrachtung wieder etwas sehr Schweres."

Nimmer ruhen seitdem im Kreise der deutschen denkenden Menschen die Fragen nach den Geheimnissen unseres Mikrokosmos, seitdem Goethe ihnen das Bild der Menschheit, deren höchst möglichen Inhalt, den unausweichlichen Kampf ihres Wesens, Sinn und letztes Ziel desselben in einem Kunstgebilde vorgestellt, das höchste Dichterkraft mit Hilfe und auf Kosten eines achtzigjährigen reichsten Lebens geschaffen hat.

Jede sorgliche Aufführung dieses Werkes regt in vielen Zuschauern eine Einkehr in sich selbst, eine Bewegung von Gedanken an, die durch kein anderes Werk der Weltliteratur in gleichem Maße in uns entsteht. Der fesselnde Zauber wirkt um so befruchtender, erhebender in uns, je reiner der Spiegel hohen Menschenlebens uns durch die Darstellung vorgehalten wird.

Im Mittelpunkte unseres Interesses steht immer der Feind, den jeder in sich trägt, den wir aber meist erst dann deutlich sehen, wenn er uns besiegt hat, wenn er uns höhnend angrinst aus getaner Tat.

Auf ihm, dem Bösen, wie wir ihn lallend nennen, ruht gefesselt unser Blick, wenn wir uns im „Faust" betrachten, in diesem durch die Macht der Kunst entworfenen Bilde, in dieser zum Persönlichen geformten Idee.

Denn so ist der Mensch geartet: Alle Tugend und Vernunft bringt dem Eigner Glück — dem Betrachtenden aber bringt sie Langeweile — denn Tugend ist Bejahung, ist ihm langweilig — aller Reiz geht ihm von der Verneinung aus, von dem Bösen, von der Sünde, trotzdem er weiß, daß sie, erlebt, Elend bringen muß. Hierin liegt der ewige Zauber der Gestalt des Mephistopheles.

Die jüngste „Faust"-Aufführung im Deutschen Volkstheater hat, wie es scheint, auch viele denkende Zuschauer gefunden und geistige Bewegung hervorgerufen, die auch mich mittelbar berührt, denn ich werde gefragt, ob es eine Tradition der Darstellung dieses Werkes gäbe?

Meines Wissens gibt es eine solche nicht. Die äußeren Umstände waren der Begründung einer solchen selten günstig, denn die erste Aufführung des ersten Teiles fand unter der Beteiligung des Dichters statt. Nächste Freunde und Ver-

ehrer nötigten den widerstrebenden Dichter hierzu, um ihn zu ehren. Aus diesem Umstande hätte dauernder Segen für uns Schauspieler entsprießen können, wenn sich unter diesen ein Eckermann gefunden hätte, der Goethes belehrende Bemerkungen, durch welche er die Schauspieler auf bis dahin unerhörten Wegen weiter führte, uns überliefert hätte. Nicht eine Zeile berichtet uns von den Andeutungen, die er damals, wie ich vermuten darf, nur in kargem Maße geäußert haben mag.

Mit Heißhunger stürzte ich mich daher auf die Tagebücher des Altmeisters Laroche, dessen Haupt zeitlebens von der Glorie umstrahlt war, nicht nur der erste Darsteller der Rolle gewesen zu sein, sondern auch des Unsterblichen Rat und persönliche Belehrung genossen zu haben.

Welch eine Enttäuschung erlebte ich!!

Die Vorstellung war ohne jede Distinktion eingezeichnet, als hätte er an diesem Tage in einer gleichgültigen Posse gespielt. Kein Wort über die ungeheure Bedeutung des Erlebnisses für ihn und das ganze deutsche Theater.

Hier hätte nun eine Form beginnen, hätten Anschauungen des Dichters ausgesprochen, Grundsätze der Darstellung festgestellt werden müssen, die sich im Laufe der Zeit zu einer Tradition ausbilden konnten.

Dem standen aber zwei Personen hindernd entgegen, und zwar die wichtigsten in dieser ganzen Angelegenheit: der Dichter und der erste Darsteller. Goethe hat ja die wertvollste und köstlichste Frucht seines reichen Dichter- und Seeelnlebens seit seiner Jugendzeit in sich gezeitigt und geformt, sein Genius waltete in diesem Werke, wie Gott in der Natur — nicht im entferntesten konnte ihm der Gedanke an das Theater zu Sinn kommen. Da drangsalieren Freunde und Verehrer den Dichter, ein paar Jährchen vor seinem Tode, ehe noch die Erd' und Himmel umspannende Schöpfung in seinem Geiste vollendet war, mit dem Einfall, den ersten Teil auf dem Theater aufzuführen, dem er schon lange fremd geworden war, wiewohl er ihm einst, vereint mit seinem großen Freunde, sein warmes Herz und seine besten Kräfte zugewendet hatte, bis ihn ein ruppiger Köter aus dem Hause trieb.

Widerstrebend nahm er den Plan auf, ihn in dieser Art zu feiern, mißmutig mißbrauchte er den ihm aufgedrungenen Rotstift des Zensors und Regisseurs in so barbarischer Weise, als wollte er aus dem ungeheuren Werke ein Komtessenstück zurecht machen.

Allein schon die prüde Empfindlichkeit der Hofkreise wie des Bürgertums mußte es dem Dichter unmöglich erscheinen lassen, den „Faust" auf die Bühne zu bringen, ganz abgesehen davon, daß die Ideen des Werkes dem größten Teil des Publikums unverständlich bleiben mußten. Die künstlerische Bildung der Schauspieler schien trotz ihrer Erziehung durch Schiller solchen geistigen Aufgaben nicht gewachsen. Dazu bedurften wir der Vorarbeit der ästhetischen Wissenschaft.

In dieser Mißstimmung wird der damals schon ziemlich unnahbare Heros den Schauspielern gegenüber kaum sehr mitteilsam gewesen sein; denn nach manchen Aeußerungen, die er an anderen Orten tut, bei der hohen Meinung, die er von diesem Werke hatte, mußte er es kommenden Zeiten überlassen, ihn zu verstehen.

Das Burgtheater veranstaltete, gleich anderen großen Theatern, am 24. Mai 1832 eine Totenfeier, bei der mehrere Bruchstücke aus Goethes Werken, zum Schlusse mehrere Szenen aus „Faust", aufgeführt wurden. Löwe war Faust, Costenoble Mephistopheles. Diese Szenen ohne genügenden Zusammenhang konnten dem Publikum keinen Begriff von der Dichtung geben, einem Publikum, das zwei Jahre später Grillparzers „Weh' dem, der lügt" laut verhöhnte.

Im Jahre 1839 fühlt sich, offenbar durch das Gastspiel des damals schon berühmten Schauspielers Heinrich Marr, der damalige Direktor Deinhardstein veranlaßt, den Wienern eine Bearbeitung in fünf Abteilungen zu bieten, in der eigene Dichtkraft zu Hilfe kommen mußte, um Goethe vor diesen Zuschauern zu ermöglichen. Es wurde sogar Marrs wegen, der als Mephistopheles auftrat, die Schülerszene verstümmelt an der unmöglichsten Stelle eingefügt. Sie wurde auf der Straße gespielt, wo der Schüler dem Mephistopheles auflauert und denselben um Rat fragt.

Dabei verblieb es, bis Laube seine Direktion mit der

Aufführung des „Faust“ am 1. Januar 1850 eröffnete. Der Atem einer neuen Zeit, die das Sturmjahr 1848 eingeläutet hatte, wehte im Burgtheater, und auch das Publikum suchte nachzuholen, was sein Vorgänger versäumt hatte. Laroche war also zum zweitenmal der glückliche Erste, der den Wienern Goethe vorspielen durfte, ausgestattet mit jener Autorität, die ihm das Schicksal verlieh, die Rolle unter des Dichters eigenen Augen gespielt zu haben.

Laroche war in Weimar für komische und ernste bürgerliche Rollen und Intrigants engagiert. Nach Beschaffenheit des Personals mußte die Rolle ihm zufallen. Er war ein ausgezeichnetes Talent, namentlich nach Seite der Gebärdensprache. In komischen wie ernsten Rollen war die Beredsamkeit seines Körpers gleich meisterhaft — kurz, er war der geborene Schauspieler; man kann sagen: er strotzte von Talent.

Aber er hatte nie Veranlassung, noch weniger Lust, in die Untiefen des Menschenwesens hinabzuschauen. Er blieb gern auf der Sonnenseite des Lebens, was ihm das Schicksal auch gönnte. Er hatte die königliche Marotte, nichts Unangenehmes hören zu wollen, und pflegte die behaglichen Gefühle des Erdendaseins so sorglich, daß er auf seinem Schreibtische als steten Mahner, wie das Bild einer geliebten Frau, ein Zettelchen aufgepflanzt hatte mit den Worten: Mensch! ärgere dich nicht. Er ging einer Bildung, wie sie das Verständnis des „Faust“ fordert, vorsichtig aus dem Wege, denn seine Lebenslust fühlte deutlich, „daß dabei nicht viel Segen war“.

Er war also nicht die Hilfskraft, die Goethe brauchte, um seinen Zeitgenossen das Neue, Große, bis dahin Unerhörte, das er ihnen gab, verständlich zu machen.

Fünfundzwanzig Jahre später, auf der Höhe seines Könnens, war er zum zweitenmal auserwählt, bei der Einleitung einer neuen, fruchtreichen Epoche diese große Idee zu gestalten. Er war der „Schalk“ — gewiß — aber nicht der, den in Goethes Sinne Gott der Herr meint. Es war zu viel Irdisches in ihm — es fehlte der Dämon.

Der nächste Vertreter dieser Rolle am Burgtheater war Heinrich Marr, ein Meister ersten Ranges, seiner damaligen

Kollegen würdig; direkt aus der Schule Schröders hervorgegangen, von vielseitiger Bildung, war er später Goethes Nachfolger auf dem Direktionssitze des Hoftheaters in Weimar. Er gastierte 1837 bis 1838, wurde engagiert, blieb aber nicht lange, aus Gründen, die nicht hierher gehören. Ich hatte das Glück, ihm am Beginne meiner Laufbahn in Brünn während eines seiner Gastspiele zu begegnen und viel mit ihm zu verkehren. Der Abend, an dem er den Mephistopheles spielte, hat sich mir unvergeßlich eingeprägt, weil ich mit ihm den Schüler spielen durfte und die Ehre genoß, bei seinem Hervorrufe nach der berühmten Szene an seiner Seite erscheinen zu dürfen.

Unter den großen Vertretern der Rolle, die mir näher bekannt sind, dürfte er wohl dem Dichter am nächsten gekommen sein. Er verfügte über einen sprühenden Geist und besaß im Ausdruck der Rede einen vernichtenden Hohn und Sarkasmus. Er trug den schönsten, geistvollsten Kopf, der je auf Menschenschultern gesessen und war überhaupt einer der begabtesten Männer, denen ich in meinem Stande begegnete. Ueberdies besaß er eine Vornehmheit der Form, daß er mir zum Beispiel in der Rolle des Marquis de la Seiglière selbst den berühmten Samson verdunkelte, weil er die stärkere Natur war.

Der nächste Darsteller der Rolle auf dem Burgtheater war Dawison. Man erwartete viel von ihm, aber er reichte nicht zu. Warum? Der Kern seines Wesens als Pole war französisch, nicht germanisch. Er war hinreißend, konnte geradezu gewaltig wirken, so lange er in der Mitte großer Talente gebunden war. Ruhe und einfache Größe in der Darstellung waren ihm versagt. Daher ihm Laube die Rolle des Othello mit den Worten versagte: „Sie sind kein Löwe, sondern ein Tiger.“ Als er aber diesen Banden sich entriß, um gänzlich Virtuos und Geschäftsmann zu werden, löste er seine Aufgabe im „Faust“ wie ein fahrender Bänkelsänger. Mit dem Zauber war es vorbei — ein berückendes Talent war — gewesen.

Die mächtigste Erscheinung, deren ich mich erinnere, war der Berliner Hofschauspieler Ludwig Dessoir, eine schwere, melancholische Natur, aber immer von großer Anschauung,

daher als Mephistopheles vortrefflich. Seine Gestalten trugen fast immer den Charakter geistiger Hoheit, was ihm hier besonders zu statten kam.

Jeder der genannten Künstler stattete diese vom Dichter in menschliche Form gegossene Idee nach Maßgabe seines Verständnisses und Talents mit eigenen Zügen aus; es gab bald hergebrachte Gebärden und Akzente, die aber nicht Tradition genannt werden können, sondern nur Gemeinplätze sind.

Jeder Darstellung des „Faust" gibt der Mephistopheles ihren Reiz, ihre Signatur; die Autorität derselben und ihr Wert hängt aber von dem Maße des Menschen ab, der gerade in der Maske des Mephistopheles steckt, von der Klarheit, mit der selbiger aus schwindelnder Höhe das Treiben und Schicksal des Menschen betrachten und verstehen kann.

Er hat recht, der große Hellseher Schiller, wenn er diese Kunst die „wunderbare" nennt. Ja, sie ist in ihren höchsten Aeußerungen ein Unbegreifliches und darf sich in solchen Augenblicken kühn neben die Schwester Poesie stellen. Aber nie kann sie für ebenbürtig gelten, weil sie wohl den Zauber, aber auch die Flüchtigkeit des Traumes hat, dessen Formen und Ideen nur das Gehirn des Zuschauers bewahrt, von dem der Träumende selbst nur reden, aber nicht das mindeste sich zum greifbaren Vergleich bewahren kann, weil der Augenblick, der sie gebiert, sie auch nebelgleich zerfließen läßt.

Wer die tiefen Wirkungen dieser Kunst an einem Hochbegabten erlebt hat, fühlt schmerzlich, daß auch die glänzendste Beschreibung solch einer entschwundenen Erscheinung dem Märchen in der Kinderstube gleicht — „die Kinder, sie hören es gern". Es erzählt von Schätzen, die einem längst verstorbenen König gehört haben, die aber auch samt ihrem Besitzer längst dahin sind — an die nur Kinder glauben können. Ein sinniges, nachgeborenes Kind wird höchstens seufzend rufen: „Ich wollt', ich wär' dabei gewesen!"

In einer solchen Kunst kann es keine lang dauernde Tradition geben, denn jedes Geschlecht hat sein eigenes Märchenbuch und glaubt nicht mehr an die Märchen des vergangenen.

# Festrede zum Wolter-Bankett
## am 15. Mai 1887.*)

Wenn ich an diesem Tage, an dem es gilt, unsere große Kollegin zu feiern, an dem jeder von uns ihrem Genie Beweise seiner Anerkennung und Verehrung entgegenbringt, das Wort ergreife, so berechtigt mich vielleicht dazu der Umstand, daß ich in ihren Lehrjahren am Burgtheater die Freude hatte, ihr Ratgeber zu sein — so eine Art Michonnet zu seiner Adrienne.

Ich will nicht etwa nach neuen, volltönenden Worten suchen, sie zu preisen, und nur wiederholen, was ihr die Welt mit tausend Zungen heute zugerufen. Nach den brausenden Ovationen dieses Tages haben wir uns an den Familientisch des Burgtheaters zurückgezogen, und nachdem die stürmische Begeisterung den Tag über das Wort gehabt, möge eine kurze Frist auch der Betrachtung gegönnt sein. Sich des Wertes eines Menschen bewußt werden, ist auch eine Feier.

So spreche ich denn nach meiner stilleren Art nur zu unserer Familie über die Bedeutung unserer gefeierten Schwester, und schicke mich an, den Sinn der bescheidenen Huldigung zu erklären, die ich ihr hiermit zu Füßen lege.**)

Hier unter den schützenden Fittigen des kaiserlichen Adlers das große Dreigestirn der Tragödie im ersten Jahrhundert des Burgtheaters.

Das Burgtheater zählt im ersten Jahrhundert seines Bestehens unter den Frauen viele edle, würdige Priesterinnen der ernsten Muse, aber nur drei Gestalten, in denen sich alle jene Züge zusammenfinden, welche zur Vollendung tragischer Gebilde gehören, nur drei Gestalten, welche die Verkörperung der Tragödie genannt werden können:

Sophie Schröder, Julie Rettich und Charlotte Wolter.

Es ist unendlich wertvoll für das Burgtheater, daß sie in ununterbrochener Reihe sich folgen, in lebendiger Berüh-

---

*) Zuerst erschienen in Jahrgang XVI, Nr. 22 der „Deutschen Bühnen-Genossenschaft".

**) Nach diesen Worten wurde ein im prachtvollen Rahmen befindliches Bild enthüllt, welches die Porträts der drei nachgenannten Künstlerinnen zeigt. Ein Geschenk des Sprechers für die Jubilarin.

rung von Hand zu Hand eine große Tradition übernehmen. So sehen wir denn:

> Das goldene Szepter in stetiger Reihe wandern vom Ahnherrn zum Enkel hinab.

Ungemein lehrreich ist es für uns, den Einfluß zu betrachten, welchen die jeweilige Zeitepoche, in die sie gestellt sind, durch ihre Grundstimmung, ihren Gehalt und ihre Literatur auf die Entwickelung dieser Talente genommen. An hervorragenden Individuen ist solcher Einfluß deutlich zu ersehen, weil so viele Strömungen in ihnen zusammenlaufen, weil sie der adäquate Audruck ihrer Zeit sind, welche der kunstidealen Erscheinung ihr unterscheidendes Gepräge verleiht.

Es ist hier nicht tunlich, diese Einflüsse ins Einzelne kritisch zu verfolgen — ich kann nur kurz die auffallendsten Züge berühren, welche diesen drei großen Gestalten eigentümlich sind.

Sophie Schröder!

Eine schwere, ernste Natur! Im Beginne ihrer Laufbahn allein von einem genialen Spürsinn geführt, gelangt sie auf der Mitte ihres Weges zum vollen Bewußtsein ihrer Kunst — und stufenweise zur unbeschränkten Herrschaft über ihre Aufgaben, zur höchsten Ausbildung ihrer Mittel, deren nie versagende Kraft und Schönheit ihr gestatten, die ganze Stufenleiter der Leidenschaft vom zärtlichsten Ausdruck bis zur Raserei zu durchlaufen.

In den Anschauungen der Schröderschen Schule der Wahrheit und Natürlichkeit erwachsen, erhebt sie sich auf den Kothurn, welchen der Schillersche Genius ihr bietet, und wird auf solchem Wege vor der lauernden Gefahr hohler Deklamation bewahrt. Sie bringt dadurch Orsina und Lady Macbeth, Medea auf gleiche Höhe mit Isabella, Stuart, Iphigenie. Gleichwohl rücken eigene Wesenheit und Zeitstimmung den Schwerpunkt in ihrer Darstellung dem Worte zu, liegt ihre Hauptmacht in der vollendeten Kunst der Rede. Diese Rede wurde getragen und durchdrungen von einer Leidenschaft, welche, einem breiten, mächtigen Strome gleich, alles vor sich niederwarf; und nach dem Eindruck, den ich im Jahre

1854 auf unserer Bühne, und später bei persönlicher Begegnung durch den Vortrag einer Schillerschen Ballade von ihr empfing, scheint mir das Wort Laubes treffend: „Es war nicht die Leidenschaft des Südens, wohl aber der schonungslos wilde Ausbruch eines Nordlandsrecken."

Aus solcher Naturanlage entquillt in der Zeit ihrer Vollendung jene heilige Ruhe, jene stille Größe, welche über ihre Darstellungen gebreitet war und die höchste Eigentümlichkeit ihrr Erscheinung ausmachte, die Eigentümlichkeit der Antike, von der Winkelmann sagte: „Wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele". Ein Bild von majestätischer sagenhafter Größe, leuchtet und lebt ihr Andenken in unserem Kreise.

*

Unter gleicher Kunstanschauung wuchs an der Hand Ludwig Tiecks Julie Rettich empor. Auch in ihren Darstellungen lag, vorwiegender als bei der Schröder, der Akzent auf dem Worte, was um so erklärlicher war, da sie frühzeitig die Trägerin einer Romantik war, die in Friedrich Halm ihren meist befähigten Vertreter fand, und im Gegensatze zu dem jungen Deutschland in den Spuren der Schillerschen Rhetorik wandelte. In dem Klanggewoge dieser Epoche nicht untergegangen zu sein, zeugt allein schon von der Gewalt der schauspielerischen Begabung. Ihr Stern ging glänzend auf, als sie nach dem Abgang der Schröder das Fach der Heldenmütter übernahm. Mit dieser teilte sie den glücklichen Besitz eines felsenfesten, körperlichen Gefüges, das den größten Anforderungen spielend nachkam, und einer Schönheit der Stimme, die man mit Recht an Fülle und Erhabenheit des Tones derjenigen einer Orgel verglich. Die Erscheinung der Rettich gibt uns manches zu denken.

Ihre Kunst wuchs organisch aus einer gewaltigen Persönlichkeit empor, und regt den Forscher zu der Frage an: Welchen Anteil haben wohl Geist und Charakter am schauspielerischen Schaffen, wie weit können diese Gaben uns fördern, ja, unter welchen Umständen können sie sogar den

Schein absoluter, darstellender Begabung annehmen? Doch hängt dies mit der Literatur zusammen, und kann hier nicht weiter zur Rede kommen.

Zieht man die Summe dieses Lebens und Wirkens, so muß man wohl sagen: Die Rettich war die größte geistige Potenz, die erhabenste Frau, welche in der Geschichte des deutschen Theaters erschienen ist. In ihrer persönlichen Macht, in ihrer fürstlichen Hoheit liegt ein großer Teil ihrer künstlerischen Bedeutung und ihrer außerordentlichen Wirkungen.

*

Wodurch unterscheidet sich nun unsere gefeierte Charlotte Wolter von ihren großen Vorfahren?

Vor allem und auf den ersten Blick durch eine Himmelsgabe, von welcher derselbe Dichter, der ihr am heutigen Abend die Worte lieh, singt:

„Wahrlich! Schönheit ist der Götter Segen,
So ausgeschieden sein vom Niedern und Gemeinen,
Am Fuß der Himmelsleiter hingestellt,
Die von der Erde aufsteigt zu den Göttern."

Zu dieser Gabe der Venus fügten die Grazien jene Reize, welche dem Weibe den unwiderstehlichen, bestrickenden Zauber verleihen, der die Hälfte des Sieges sichert vor dem Beginne des Kampfes. Dieser Zauber schöner Sinnlichkeit unterscheidet sie vor allem von den beiden anderen Größen — daraus entspringen die Vorzüge, die sie voraus hat.

Dieser beredten Stirne, diesen edlen Zügen, dieser sicheren, energischen Geberde ist die Berufung des Himmels aufgeprägt, ein Gefäß zu sein für erhabene Dichtergebilde. Die Durchsichtigkeit dieses schönen Hauptes, die eminente Fähigkeit, die Bewegungen der Seele anschaulich zu machen — kurz, die vordringende Begabung körperlicher Beredsamkeit legt in natürlicher Folge in ihrer Darstellung den Nachdruck auf die Gebärde. Das Bewundernswerte ihrer größten Gebilde — einer Medea, Phädra, Sappho, Marianne — liegt für mich darin, daß der Körper sich scheinbar willenlos dem ganzen Sturme der Leidenschaft hingeben, bis an die äußerste Grenze der Wahrheit gehen kann, ohne diejenige der Schönheit je zu überschreiten.

Gehört Charlotte Wolter auch in ihrer ganzen Wesenheit in die Reihe jener Talente, welche auf dem Naturell beruhen, die des Sturmes in ihrem eigenen Innern bedürfen, von eigener Leidenschaft die Darzustellende sättigen, so gilt doch dies nur für ihre mündliche Beredsamkeit. In Miene und Geberde jedoch sehe ich jene unentbehrliche Fähigkeit, die den Auserwählten in unserer Kunst bezeichnet: Die Souveränität des künstlerischen Verstandes, der seinen Stoff vollkommen beherrscht, und selbst im Wirbelwinde der Leidenschaft die Mittel mit bewußter Kraft verwendet. Denn wenn auch zuweilen in unbewachen Momenten ihr Naturell des Dichters W o r t e wie Spreu in alle Winde fegt — die G e s t a l t des Dichters wird unnahbar, unberührt bleiben, sie wird der Herrschaft ihres künstlerischen Verstandes niemals entrinnen. Wodurch nun stellt sie das Gleichgewicht her? Was verleiht überhaupt ihren Gestalten jenen Zauber, der sie so sonnig durchleuchtet?

Es ist, zum Unterschiede von den vorangegangenen, denen ein Zug von männlicher Kraft eigentümlich war, — jener milde, schmiegsame, herzbewegende, glühende Ton ihrer Stimme. Die ganze Welt des liebenden Weibes liegt in diesem Ton — die Liebhaberin ist's, welcher die Heroine den größten Teil ihrer Siege verdankt. Hierin liegt ihre Macht; dies erkannte rasch das kundige Auge ihrer ersten Führer: Maurice und Laube. Ich bin ein lebender Zeuge, mit welch' leidenschaftlicher Begeisterung, mit welch' liebevoller Sorgfalt Heinrich Laube dieses Genie pflegte, wie weise er es frühzeitig seiner jetzigen Höhe zuführte. Er hat mit fester, rücksichtsloser Hand, wie sie den geborenen Herrschern eigen ist, wenn es ein Großes gilt, ihr die Wege bereitet, geebnet, — Dingelstedt und Wilbrandt haben ihr Teppiche unter den Fuß gebreitet. Dankbar sei sie darum am Tage ihres Triumphes des Glückes eingedenk, das ihren Weg wolkenlos beschienen.

An einem schicksalsschweren Wendepunkt der Geschichte unseres Instituts feiern wir dieses Fest. Es fällt mit dem Verschwinden des alten Burgtheaters zusammen. Ein Jahrhundert ist vorüber — eine neue Zeit bricht an mit dem neuen Hause, und dunkel liegt die Zukunft vor uns.

So verbindet denn die Erscheinung unserer Jubilarin zwei Jahrhunderte unseres berühmten Hauses — sie schloß das erste ab, und beginnt das zweite. Möge das dem Burgtheater zum guten Zeichen sein.

So bringe ich denn mein Glas dem Wohle meiner großen Kollegin und wünsche, daß Gott dem Burgtheater dies köstliche Juwel noch manches Jahr bewahren möge, und ihre Lichtgestalt auch auf der neuen Heimstätte leuchte, dem Schauspiel zum Ruhme, zur Freude allen Freunden deutscher dramatischer Kunst! — Ihr Name bleibt in goldenen Lettern eingegraben in das Buch der Geschichte des Burgtheaters!

## Ansprache Josef Lewinskys

**an das Theaterpublikum zu seinem vierzigsten Burgtheater-Jubiläum (1. Mai 1898).**

Wahrlich, verloren ist nichts, was im Geiste des Ganzen getan wird —
Nur den einzelnen begräbt rauschend die Woge der Zeit.

Als ein Glied des Ganzen nur, dem ich seit 40 Jahren anzugehören das Glück habe, spreche ich heute zu Ihnen. Als ich mich am Schlusse meines 25. Dienstjahres dankend an das Publikum des Burgtheaters wendete, bestand dasselbe aus einer ziemlich geschlossenen Gesellschaft, aus vielen, die mi chseit Beginn meiner Laufbahn begleitet hatten; ich sprach wie zu alten Bekannten, die sich als Hörer an dem großen Institut herangebildet, wie ich als Darsteller. Nur ein kleiner Rest solcher Hörer dürfte noch vorhanden sein. Eine andere Welt umgibt mich heute. Was haben Publikum und Schauspieler durchlebt, seit wir uns in diesem Hause begegnen. Erst machte der Raum fremde aus Freunden, die sich erstaunt betrachteten, als wären sie gründlich verändert. Eine Flut von Unglück und Widerwärtigkeit ergoß sich über dieses Haus. Teure, unvergeßliche Genossen entriß uns der Tod. Die stetige, ruhige Entwickelung blieb für geraume Zeit unterbrochen.

So ist denn unter schweren Kämpfen meinem Lebenstag die Abendröte angebrochen, deren schmerzlichen Eindruck Sie heute so freundlich zu mildern suchen durch die

laute Anerkennung dessen, was ich im Laufe der Jahre zu leisten bemüht war.

Glücklich darf ich mich darin schätzen, daß mir so viele Aufgaben ersten Ranges zufielen. Meine erste Prüfung bestand ich an Schiller und Goethe, in Mitte meiner Laufbahn steht die Riesenaufgabe des Mephistopheles, und am Schlusse des 40. Arbeitsjahres darf ich mich an dem größten Dichter erproben, der das 19. Jahrhundert abschließt.*) Schwere innere Kämpfe begleiten meine Entwickelung auf diesem langen Wege.

In dem jüngst erschienenen Jubiläumswerk der Hoftheater sagt Ferdinand Groß von mir: „Ich kann mir ihn nicht als einen Abgeschlossenen denken, nur als einen bis ans Ende Strebenden. Er gehört zu jenen Schauspielern, die im innigsten Verhältnisse zur Literatur stehen, und ihren intimsten Wandlungen und Windungen zu folgen suchen.“ Ich danke ihm für diese ehrenden und so scharf zutreffenden Worte, denn ein Lehrling will ich bleiben mein Leben lang.

Ich danke auch herzlich allen denen, deren sachliches, künstlerisches Urteil mich in meinem Wirken und Streben wohlwollend begleitete.

Verargen Sie mir es nicht, wenn ich mit dem heutigen Abend nicht auch zugleich von Ihnen Abschied nehme, wie sich das für einen soliden Beamten schickte. Aber mein Leben wurzelt mit allen Fasern im Burgtheater, und ich will alle meine Kräfte, solange dieselben noch frisch sind, dem Dienste des Ganzen weihen.

Fürchten Sie nicht, daß ich mich je entschließen könnte, mit unzureichender Kraft vor Ihnen zu erscheinen, und statt Ihrem Interesse und Vergnügen zu dienen, Ihre Nachsicht in Anspruch zu nehmen. — In diesem Sinne nur bitte ich um Ihre fernere Teilnahme, solange es Gott gefallen mag, mir meinen schönen Beruf zu gönnen.

---

*) Am Jubiläumsabend wurden Ibsens „Kronprätendenten“ mit Lewinsky als Bischof Nikolas gegeben.

## An Hugo Thimig

### am Festtage seiner 25 jährigen Tätigkeit am Burgtheater (7. Oktober 1889).

Also auch du, mein Brutus! Auch du erlebst mit dem heutigen Tage schon die lastende Ehre, in die Reihe der gesetzten, angesehenen Künstler zu treten, die in der Meinung der Mitwelt eine Art künstlerischer Patina ansetzen, ob dir gleich die Jugend aus allen Poren dringt. Ich betone es kaum, daß deine Kollegen eine moralische Verpflichtung haben, diesen deinen Ehrentag zu feiern, denn du hast jedem deiner Genossen, der in diesen 25 Jahren dir in der Feier dieses Tages voranging, dies Fest unvergeßlich geschmückt und erhoben durch die verschwenderischen Gaben deines Humors, durch aufopfernde Bemühung im Bund mit unserem teuren, lieben Schöne. Dir war es ein Bedürfnis, den Familiensinn, die Zusammengehörigkeit zum Ausdruck zu bringen, die uns verband, die ein leuchtender, persönlicher Zug des Burgtheaters war. Mögest du nie eine Zeit sehen, in welcher dir nur eine wehmütige Erinnerung an jene lustigen Tage bleibt. Aber solange wir leben, denen du dieses Fest vergoldet, wollen wir dankbar deines brüderlichen Sinnes gedenken.

Heute soll aber nicht die Dankespflicht, die wir empfinden, das erste Wort haben, sondern die Anerkennung eines künstlerischen Wertes, der dem Ganzen zugute kommt, deines reinen Talentes, rein in seinem Wesen wie in seinen Zielen, das jede Vorstellung durchleuchtet und durchwärmt, in welcher du es voll einzusetzen Gelegenheit hast. Laß es dir heute gefallen, die Meinung eines Kollegen zu vernehmen, der dich seit all den Jahren mit teilnehmender Aufmerksamkeit sieht, wie ich, der sich so gern den Wirkungen deiner Kunst mit Genuß und Behagen überläßt. Ich möchte dir gern deutlich machen, wie mir deine künstlerische Persönlichkeit erscheint.

Mir scheint dein Talent seit deinen Anfängen am Burgtheater nicht in der gewohnten Weise gewachsen, die sich fast durch Ueberraschungen von einer Rolle zur anderen, durch neue Ansätze kundgibt, die man vorher nicht vermuten konnte.

Ich sehe dich noch vor mir in den Abenden deines Probegastspiels als „Verwunschener Prinz“ und „Sittig“. Die erste Rolle war ja voll Drolerie. Aber als ich dir in der Darstellung des „Sittig“ mit Aufmerksamkeit folgte, drängte sich mir in der Streitszene mit der Verlobten plötzlich die wohltuende Harmonie auf, in welcher Wort und Geberde zueinander standen, und bei aller Lebendigkeit des Vortrags jene Abtönung der wechselnden Empfindungen, die fast nur der abgeklärten Künstlerschaft gelingt.

Es lag also eine so feine Empfindung des Maßes als Naturgabe in dir — ein gar seltener Fall. Als mich diese Beobachtung überraschte, dachte ich bei mir: der hat das, was ihn für das Burgtheater geboren erscheinen läßt, er hat alle Qualitäten, in denen der Ruhm dieses Hauses wurzelt. Noch heute ist dieser Augenblick lebendig in meiner Erinnerung. Das Auffallende an dieser Begabung war der Eindruck des Fertigen, schon Abgerundeten. Es ist in 25 Jahren eigentlich nicht anders geworden, als es im ersten Jahre war. — Aber bist du denn stehen geblieben? Unmöglich! — Worin liegt also der Fortschritt? —

Bei meiner sorgsamen Beobachtung, welche ältere, zum Teil schon der Geschichte angehörende Erscheinungen, mit in Vergleich und Betracht zog, wurde mir das Rätsel klar. Ich finde in der uns bekannten Schar von großen komischen Talenten die Tatsache erwiesen, daß die vis comica eine Macht ist, welche nur nach Maß ihrer Aufgaben und der Reife des Besitzers wächst, die sich aber in ihrer Wesenheit nicht verändert, wo sie wirklich und stark vorhanden ist. Die Töne werden nur satter, goldiger im Laufe der Jahre; die vorkommenden Veränderungen sind etwa die eines köstlichen Weines.

Die Komik ist ein ganz unmittelbares Geschenk des Himmels, eine der besten Gaben; sie ist in ihrer reinen Erscheinung ein Teil des Schönen, sie ist ein Glück, von dem Schiller das Vorwort spricht:

„Aber das Glückliche siehst du nicht, das Schöne werden,
Fertig von Ewigkeit her, steht es vollendet vor dir.“

In diesem Sinne erscheint mir dein Talent — dieses Glück

ist dir geworden. Das Wesen der Komik ist ein Rätsel, ein Geheimnis auch dem, in welchem es lebt; es leuchtet wie eine Feuerblüte in dem bunten Gebiete des Humors. Vieles kann der geschickte Mensch lügen, aber das Unbewußte der komischen Macht ist so wenig zu heucheln, als es zu erlernen ist. Wo sie sich in ihrer Seltenheit vorfindet, drängt sie sogar die benachbarten Qualitäten in den Hintergrund, nimmt herrschend immer den ersten Platz, alle sonstige technische Fertigkeit sich unterordnend. Denn die Charakterisierung der Gestalten entspringt aus der Einsicht in die menschliche Seele, in deren Widersprüche, Absonderlichkeiten, in das Verhältnis menschlicher Kräfte im Seelenkampf: es ist der künstlerische Geist, der das erkennt, bildet und ordnet. Mag derselbe aber noch so gewissenhaft arbeiten, so erwacht dennoch bei dem geringsten Reize der Genius des Komischen und stellt sich an die Spitze der vereint strebenden Kräfte in der Darstellung.

Was dich aber zum wirklichen Künstler stempelt, ist die Beherrschung dieses Dämons. Nie wirft dir die Naturgewalt desselben eine Figur über den Haufen, er verrückt dir nicht eine Linie der gewissenhaften Zeichnung — und was diesen Humor adelt, ist die ihm innewohnende Fähigkeit, Rührung zu wecken. Die seltene Gabe des Maßes in der größten Ausgelassenheit, im tollsten Uebermut übt eine so wohltuende Stimmung im Zuschauer; man überläßt sich der Darstellung mit vollem Behagen, weil man nie zu befürchten hat, daß sie uns verletzt.

Du verfügst eben über eine hoch zu schätzende Eigenschaft des Geistes, die dem wahren Künstler so unentbehrlich ist: du hast G e s ch m a ck.

Zudem ist die Begabung des Körpers eine gar glückliche; er hat eine dem Talente aufs beste dienende, immer zutreffende Beredsamkeit, und zwar nicht einseitig, sie spricht mit der gleichen Kraft des Ausdrucks aus allen Gliedmaßen.

Es ist durch lange Jahre meine erklärliche Freude, in meiner Kunst der Gestaltung und Bewegung des Körpers eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. In dieser Hinsicht von meinem Lehrer sorgsam erzogen, waren es zuerst Fichtners Hände, welche mir die Freude an diesem Studium

weckten, mir den Sinn, die Bedeutung der Geste am lebendigen höchsten Beispiel, an seinem eigenen Körper klar machten. Wie jammervoll, daß der Schauspieler nichts von all dem Wunderbaren der Nachwelt zu Freude und Nutzen bewahren kann. Welcher Genuß für den Verständigen, die Bewegung der Seele in der Plastik des Körpers zu lesen.

Du bist in der glücklichen Lage, dem Kenner diesen Genuß in deiner Darstellung zu gewähren. Du widerlegst eine Ansicht Dingelstedt's, der in seinen guten Stunden ein feiner Beobachter war und seine Gedanken geistvoll zusammenfaßte in einem treffenden Ausdruck.

Ich stritt eines Tages mit ihm über das Talent Schöne's in Rücksicht auf das Element des Komischen, und er faßte seine Entgegnungen in die Bemerkung: daß einzelnen Stämmen des mittleren Deutschlands das eigentlich komische Talent fehle, und ein solcher Stamm sei der sächsische.

Es war wohl diese zum Vorurteil gewordene Meinung, welche ihn gegen den jungen Thimig zweifelnd und mißtrauisch machte. Hätte er den Jubilar Thimig noch erleben können, würde er heute eingestehen müssen, daß Sachsen in diesem Künstler ein volles, echtes komisches Talent hervorgebracht habe.

Diese Ueberzeugung steht fest in mir, und ich habe für dich, teurer Kollege und Mitarbeiter am idealen Werke des Theaters, nur den einen Wunsch, daß deinem großen und herzerquickenden Talent in den nun kommenden 15 Jahren, in denen sich das Silber des heutigen Festes in Gold verwandeln wird, reichlichster Erfolg in großen Aufgaben werden möge.

# Ansprache

**zum 50 jährigen Burgtheater-Jubiläum Bernhard Baumeisters (1902).*)**

„Lieber und verehrter Kollege! Mir wird die Freude zuteil, dich im Namen aller Kollegen an diesem seltenen Jubeltage zu begrüßen. Der Zufall fügte es so, aber ich habe

*) „Neues Wiener Abendblatt", 6. Mai 1902.

wohl auch eine kleine Berechtigung hierzu; denn mir wurde die Gelegenheit, dich vom Anbeginn deines Weges am Burgtheater zu begleiten, zuerst als schwärmender Gymnasiast, dann als aufhorchender Statist, endlich — seit 44 Jahren — als Kollege! Wenn ich heute den Gesamteindruck deiner reichen Arbeit, die Summe der Wirkungen überschaue, die von deiner Persönlichkeit ausgegangen sind, so muß ich dich eine ebenso seltene als glückliche Erscheinung nennen. Sie war fröhlicher, behaglicher Laune, die Mutter Natur, als sie dich schuf.

**„Glücklich, wem doch Mutter Natur die rechte Gestalt gab;**
**Denn sie empfiehlt ihn stets, und nirgends ist er ein Fremdling,**
**Jeder nahet sich gern und jeder möchte verweilen —**
**Wenn die Gefälligkeit sich zur Gestalt noch gesellt."**

Dir hat sie die zur Gestalt passende Frohnatur gesellt, ein elementares Vollblutleben, das durch das Medium des Talents zum wahren Spiegel alles Humors wurde, der vielgestaltig in deinen Aufgaben lebte und die Gestalten künstlerisch verklärt zurückwarf! Dadurch war der Weg vom Naturalisten zum Künstler geebnet, gesichert.

Du hast zweimal das Glück gehabt, zur rechten Zeit den rechten Mann zu finden: in der Jugend und am Abend deines Künstlerlebens. Laube war der Führer deiner Jugend, und am Abend bescherte dir das Schicksal in dem Dichter Wilbrandt, dem letzten Direktor des alten Burgtheaters, einen Mann, der die Summe all deines Könnens zog und dir die großen Aufgaben stellte, in denen du den Gipfel desselben erreichtest. Diese beiden Männer formten deine künstlerische Erscheinung aus dem „Naturburschen" heraus, wie wir damals derartige Begabung zu nennen pflegten, die nur in dieser Zeit und Literatur wachsen konnte. Laube erkannte dieselbe, und sie richtig nützend und bindend, siegte er schon nach Jahresfrist durch deine köstliche Darstellung des „Dr. Hagen" im „Gefängnis" und — in höherer Sphäre — die des „Naukleros". Nichts würde für die heutigen Tage lehrreicher sein, als beobachten zu können, in welcher Weise sich der moderne Geist und Geschmack mit ideal gedachten Gestalten verbindet, als das Verfahren Laubes bei

solchen Aufgaben. Unter seiner Hand erreichtest du die erste große Station deines Weges in der Rolle des „Thumelicus". Noch sehe ich vor mir diesen jungen schönen Herkules, dessen Erscheinung wohl manches Frauenherz erbeben machte, der wohl imstande war, uns die Illusion zu schaffen, wie ein echter Sohn des alten Germanien ausgesehen haben mochte. Zudem gab die natürliche, gerade Vortragsweise, auf welche Laube hielt und die dir so eigen war, der Gestalt einen Ausdruck der Wahrhaftigkeit, die dem Dichter zum glänzendsten Siege verhalf. Der pommersche Einschlag tat der Rolle gut. Ich kann mir nicht versagen, desjenigen warm zu gedenken, der seinen großen Anteil an dem großen, herrlichen Feste hat, ihn als Prinzipal zu preisen, der seine Zöglinge mit sorglichster Aufmerksamkeit aufzog und pflegte. Er war ein moderner Mensch im eminenten Sinne dieses Wortes. Nicht als ob er, wie die späteren Modernen, eine neue Schauspielkunst hätte erfinden wollen; er war ein viel zu tiefer Sachkenner, um solchen Unsinn zu wollen, er baute weiter auf dem dauernden, wahren, unerschütterlichen Grunde Schröders, dem der strengen Naturwahrheit. Sein Grundsatz war: „Das Wort muß den geraden Weg gehen, es muß wie ein Pfeil treffen." Da fand er denn in Dir einen trefflichen Kämpfer, dem er nur das Ziel zu zeigen, ihn anzufeuern hatte. Gewann das Burgtheater auf solchem Wege einen eigentümlichen jugendlichen Darsteller, wie es ihn früher nicht gehabt, so weiß sein Kenneraugе schon die Höhe deines Schaffens, indem er dir den „Götz" zuwies. In deiner breiten, behaglichen Natur, in dem quellenden, naiven Humor erkannte er, wie bei keinem Zweiten, den Darsteller, der dem Burgtheater diese herrliche Gestalt wiedergewinnen konnte für lange Jahre. Der Segen, den du am ersten Abend empfingest, hat sich trefflich bewährt und wuchs nun durch beinahe 40 Jahre. Mit dieser glänzenden Darstellung erreichtest du die Höhe deines Könnens im blühendsten Mannesalter und deinen dauernden Wert für das Burgtheatrr. Aber als der Abend sich nahte, erblühte dir das Glück zum zweiten Male. Wilbrandt, der ein warmes Herz für deine Kernnatur, ein volles Verständnis für dein Talent hatte, dessen feinfühlige Künstlerhand die in dir noch schlummern-

den Keime zur Blüte brachte, deinen neuen Stern neu aufleuchten machte, in den Rollen des „Erbförster" und der unvergleichlichen Meisterleistung des „Pedro Crespo".

Wohl ist es ein seltenes Glück, am Abend eines siegreichen Lebens sich noch einmal den frischen Lorbeer um die Schläfe flechten zu können. Aber nicht nur dir hast du den Lorbeer geflochten, auch dem Burgtheater, das dich den höchsten Schätzen anreiht, den größten Meistern gesellt, die es je besessen. Viele Tausende, die du durch deine Kunst und Persönlichkeit erquickt hast, werden heute dankbar deiner gedenken. Unvergeßlich werden ihnen die Stunden bleiben, in denen sie von Herzen mit dir gelacht und geweint. Wollte aber ein begeisterter Jünger dir nacheifern, so müßte ich ihm zurufen: „Dann sei vor allem, wie er, Liebling der Götter!"

## Zu Ernst Hartmanns Regisseurjubiläum

### (18. März 1906)*)

Durch das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert hat auf dem französischen und deutschen Theater die Institution der Regie geherrscht, die das Rückgrat und die Seele des Theaters bildet, das zum Kunstinstitut berufen ist, in festen und geordneetn Verhältnissen lebt. Die Regie ist der wichtigste Teil, das Herz dieses vielgliedrigen Körpers, und eine ganze Sammlung begabter Künstler zerfällt machtlos, wenn dieselben nicht durch die Macht und Ueberlegenheit einer talentvollen Regie in ihren Wirkungen vereinigt und zweckmäßig im Sinne des eben darzustellenden Dichters geleitet, dem schönen Zwecke eines sinnvollen geistigen Vergnügens, einer Erhebung der Seele, der Begeisterung für einen großen Gedanken entgegengeführt werden. Die Wandlungen der Zeiten, der Sitten und Anschauungen des Lebens, vor allem der dramatischen Literatur, haben jederzeit große Veränderungen in der Gestaltung und den Wirkungen der Bühne auf die jeweilige Generation der Hörer hervorgebracht; ja einem kundigen Beobachter bietet sich ein Bild

*) Aus „Neue Freie Presse," 17. März 1906.

der Kultur, des menschlichen und geistigen Inhalts einer Zeit aus der künstlerischen Tätigkeit eines festbegründeten Theaters, das ein Kunstinstitut ist.

Der Bewegung und Beherrschung einer solchen Kunstgemeinde haben sich für das Amt des Regisseurs stets nur künstlerisch und geistig hochstehende Menschen von mannigfachen Begabungen gewachsen gezeigt, denn dies Amt erfordert eine Sammlung von Talenten, wenn der hohe Zweck des Amtes erreicht werden soll. Die Schwierigkeit wird noch erhöht durch die natürliche, unabweisliche Forderung, daß der Regisseur sein Wissen und Wollen nur in persönlicher beherrschender Berührung mit den untergebenen künstlerischen Individualitäten durchführen kann.

Was in den Anfängen des deutschen Theaters, in der Zeit der großen Prinzipalschaften, wie beispielsweise eines Schröder, hochbedeutendes Amt war, wurde in der Entwickelung des Theaters durch Wahl der Truppe, die einem Souverän oder einer Munizipalität unterstand, durch die Wahl der Behörde eines hervorragenden Mitgliedes.

Es war eine günstige Stunde unserer Behörden, als vor 25 Jahren ihre Wahl für dieses Amt auf Ernst Hartmann fiel; ein seltenes Glück für unser Institut! Von Jahr zu Jahr wachsend, hat er sich für solche große Aufgabe berufen erwiesen durch die Mannigfaltigkeit seiner Begabungen, durch die Feinfühligkeit seines Geistes und Gemüts, die Fähigkeit des künstlerischen Anempfindens längst vergangener Lebensformen, die uns nur Dichter und Geschichte übermitteln, durch seine vielseitige Bildung, seine musterhafte Begabung, dem ratsuchenden strebenden Jünger vorbilden zu können, was dieser braucht und was der Dichter braucht. Ein großer deutscher Schauspieler, Heinrich Marr, hat ihn einst dem Burgtheater empfohlen; er hat demselben in jeder Art zum Segen gedient.

Herzlich begrüße ich den verehrten, hochbegabten Kollegen am heutigen Tage, mit dem Wunsch, er möge unser einzig schönes Institut, den wertvollen Besitz unseres Vaterlandes, durch seine reichen Talente, durch seinen auserlesenen Geschmack noch lange Jahre zieren und in seinem hohen literarischen Werte und Glanze erhalten!

# Adolf Sonnenthal.

## Eine Studie zur Feier seines fünfzigjährigen Jubiläums als Mitglied des Hofburgtheaters (1906).*)

Das alte Burgtheater, unsere hundertjährige Familie, die nach dem Gedanken und der Absicht ihres großen Stifters Kaiser Josef II. durch zwei geniale Erzieher ins Leben gerufen, gepflegt und aufgepflanzt, ein volles Jahrhundert ihre hochgestellte Aufgabe der Erziehung des Volkes durch die Darstellung der Meisterwerke der literarisch herrschenden Völker Europas glänzend erfüllt hat, feiert heute ein Fest, das wohl wert ist, von den heute lebenden Freunden der dramatischen Kunst in seiner Bedeutung erkannt und geschätzt zu werden. Unser heutiger Jubilar stellt mit seinem seltenen Feste einen besonderen Fall menschlichen Schicksals dar. Er ist vor allem der glücklichste Künstler unter der großen Schar, die einen solchen Festtag an solcher Stelle erlebt. Im Jahre 1856 in zarter Jugend in das Burgtheater getreten, hat er ungestört eine zehnjährige Schule unter dem Schöpfer der zweiten Epoche dieses berühmten Instituts, Heinrich Laube, durchgemacht und ist aus den Händen dieses Meisters als ein vollendeter Künstler noch in jungen Jahren hervorgegangen. Es gehört zu dem Interessantesten in dem Gebiete unserer Kunst, zu beobachten, durch welche Aufgaben der Literatur Laube die junge, noch unberührte, aber auch unbeirrte Künstlernatur in ihren künstlerischen und technischen Fähigkeiten kennen lernte und übte; durch welche poetischen Werke er die Seele des jungen Künstlers lotete, seinen Blick in Beurteilung des vorliegenden Stückes maß, die Tiefen seines Gemüts erkundete. Die Vielseitigkeit in Begabung des Ausdruckes, des jungen Schauspielers Aneignungsfähigkeit in den verschiedensten Verhältnissen des Lebens gab bei dem Reichtum unseres Repertoires im bürgerlichen Schauspiel und Lustspiel reiche Gelegenheit zur Prüfung, Uebung und Erweiterung seiner Kräfte; er übte das Tragen seines Körpers, die Beredsamkeit der Gebärde, so daß er schon in sehr jungen Jahren gewohnt war, sich im Gemache des Königs oder Staats-

*) „Neue Freie Presse“ Nr. 15004, 31. Mai 1906.

mannes in gleicher Freiheit und Sicherheit zu bewegen, wie in den Zimmern des vielbeschäftigten Geschäftsmannes. Bei so reicher Beschäftigung in Darstellung verschiedenster Lebenskreise erwuchs ihm unter diesem Direktor eine seltene Kunst — die Kunst des Gespräches, wofür er Ohr und lebhafte Geistigkeit mitbrachte; er bildete sie zu bestrickender Vollkommenheit aus, denn Laube war ein Kenner und Freund des gesprochenen Wortes, war selbst ein guter Redner und hatte ein feines Gefühl für die Musik der Prosa. Selbst ein Mann von Geist, Geschmack und Humor, bildete er seinen Konversationsliebhaber zu einem ebenso amüsanten Plauderer, als man seiner ernsten oder bewegten Rede gern lauschte, da sie direkt und überzeugend wirkte. Eine seiner siegreichsten Waffen war sein Humor, das heißt, seine glückliche Natur strahlte eine Heiterkeit über die ganze Szene aus, die den warmblütigen fröhligen Wiener wohltuend berührte und sympathisch durchdrang. Doch dem Aufschwung dieser warmen, herzlichen Natur kam die auf der Bühne herrschende Lebenslust glücklich zu statten, dies Gedränge von vielseitigem Talent, bunter Farben des Humors, wohltuenden Gemütstönen, dies Wogen von heiteren Stimmen und berückender Frauenschönheit. In diesen Zusammenklang großer Schauspieler der ersten Schreyvogelschen Epoche mit den vollblütigen, neu gewonnenen Erscheinungen, in diesen Kreis, wie ihn die Natur nur selten in solcher Fülle, Schönheit und Talent zusammenreiht, in diese erfrischende, von Fröhlichkeit oder Andacht erfüllte Luft trat 1856 Adolf Sonnenthal, und seine glückliche, weiche Natur, die Fülle seines anmutenden Talents, das ihn durchquoll, schloß sich bald stammverwandt anschmiegend an die bezaubernden Gestalten, die ihn mit Anmut oder tragischer Gewalt mit sich zogen und aus ihm erklingen ließen, was ihm selber noch unbekannt, in ihm ruhte, und nun zusammenfloß mit jenen Tönen, die aus den Seelen der Dichter durch den Mund reichster Talente erklangen. Da fühlte er sich in jenem Element, das seiner Künstlernatur eingeboren, das ihr homogen war; er gab sich kund als ein Echtbürtiger, der in diese erlesene Familie gehörte; Gott hatte ihn bezeichnet durch einen Ton, der nicht das Ohr durch seinen Metallklang gefangen

nahm, sondern das Herz des Hörers ergriff durch den unmittelbaren Ausdruck der Freude und des Schmerzes, der ihm verliehen ist. Der beredte Klang dieser Stimme reizte seinen Führer und Bildner Laube, ihm durch die Gänge seiner schaffenden Seele zu folgen, zu lauschen, was die Stimme von da unter erzählen könne, und ihm Aufgaben zu stellen, an denen er diese seltene Beredsamkeit üben könne. So hat Sonnenthal das beste Glück genossen, das je in den empfänglichen Jugendjahren einem Talentbegabten auf diesem Gebiete der Kunst hat zuteil werden können. Seiner Natur und seinen Begabungen wurde der richtige Lehrer und Freund, der ihn hören konnte, der ihn verstand. Laube liebte die Talente, welche er fand und bildete, geradezu persönlich, er wurde ihr Freund und sann stetig darauf, wie er einen gesunden, kräftigen Baum, zu dessen Wachstum er Vertrauen hatte, künstlerisch aufziehen sollte, um ihn in jedem Triebe zu möglichster Entwickelung zu bringen. Es blieb dem jungen Künstler in der Literatur kein Verhältnis vom geringsten bürgerlichen bis zu demjenigen des Hofmannes, der durch aalglatte Rede und siegreiche Wirkung auf die Frauen seinen Weg machte, unbekannt. Er war dadurch in jedem Raum zu Hause, ob das Lokal eine Wirtsstube, die Wohnstube schlichter Bürgersleute oder der Empfangsraum eines regierenden Herrn war.

Die glänzende literarische Situation, in welcher Laube sich in den fünfziger und sechziger Jahren als Direktor befand, nützte er klug und eifrig zugunsten des neuen, von ihm erkannten Talentes aus, das er in seiner Aneignungsfähigkeit und Geschicklichkeit in den verschiedensten Sätteln versuchte und befestigte. Ein höchst glücklich gebauter Körper, eine biegsame, seelenvolle Stimme paßte sich leicht der Haltung und den Leidenschaften der verschiedensten Jahrhunderte und Menschen an, wußte durch Erscheinung und Ton die Stimmung der Zeiten zu vergegenwärtigen und die darzustellenden Gestalten zu erklären. Nicht nur die eigene Persönlichkeit, sondern auch die umgebende Welt und Zeit, in welche sie gesetzt war. Das war sein unschätzbarer Wert und seine Macht in einem alten und wahrhaft großen Kunstinstitut, und entsprach dessen großen Grundsätzen. Um

das Zutreffende meines Urteils über ein so reiches Künstlerleben nur an einzelnen Punkten zu berühren, lange ich nur drei Gestalten heraus, in deren Darstellung er zwar von glänzenden Virtuosen scheinbar übertroffen wurde, aber der Unterschied lag darin, daß Sonnenthal mit jeder Rolle einen Schritt auf seinem Wege machte, die zufälligen Konkurrenten durch besondere Begabungen einen erreichten Höhepunkt aber lebenslang nicht überschritten. Ich nenne Don Cesar (in „Donna Diana"), Prinz (in „Emilia Galotti") und Ferdinand (in „Kabale und Liebe"), welch vorletzte und letzte Rolle er noch mit dem mächtigen Anschütz (als Odoardo Galotti und Musikus Miller) zu spielen das Glück hatte. Mit diesem Meister in diesen Stücken zusammenzustimmen, hat nur Sonnenthals Talent gekonnt, und die heutige Zuschauerwelt kann sich keine Vorstellung mehr machen von der Wirkung des zweiten Aktes, Natur, Dichter und Schauspieler waren eins — eine erschütternde Wirkung erfolgte, von der sich heute niemand einen Begriff machen kann — es war ein Naturereignis.

In den zwei ersten Jahren seiner Tätigkeit schon brachte Sonnenthal ein Meisterwerk deutscher Dichtung zur Darstellung, Goethes Clavigo, in dem er geradezu typisch wurde durch seine Individualität, die technische Meisterschaft der Rede und Geberde, die er in so kurzer Zeit erworben und die in dieser schwierigen Goetheschen Aufgabe glänzend zutage trat. Es war in Ausdruck und Wärme der Rede, in Glätte und Vornehmheit der Geberde das Größte, was ein deutscher Schauspieler im Fache des Liebhabers leisten konnte, und Dichter wie Darsteller waren in gleichem Grade darin hinreißend und überzeugend. Mit dieser bald berühmt gewordenen Meisterdarstellung einer gefährlichen Liebhaberrolle schloß eigentlich Sonnenthal den Anfang seiner glücklichen, an Musterdarstellungen so reichen Tätigkeit, durch welche er auch dem wohlerzogenen, erfahrenen, erbgesessenen Publikum den sittlichen Beweis lieferte, daß er zu den Matadoren des berühmten Instituts gehöre, welche seit Dezennien Musterbilder der Darstellung für die ganze deutsche Bühne geschaffen haben, an deren Ende er sich heute geschlossen sieht als ein Ebenbürtiger der Alten, als ein Muster der Jungen; denn

was er damals so schmeichelnd und glänzend versprach, hat er durch seine rastlose Arbeit und sein stets üppiges und vielseitig sich entwickelndes Talent treulich gehalten. Durch diese Schöpfung trat er neben die alten Meister, durch deren täglichen Einfluß er sich zu bilden das Glück hatte. Ich hatte eben damals das merkwürdige Schicksal, in diesen erlesenen Kreis berufen zu werden, und kann heute als lebendiger Zeuge dienen, daß Sonnenthal schon in zarter Jugend diejenigen künstlerischen Vorzüge an den Tag legte, die den Meister zieren: eine Ruhe, Uebersicht, Ausgeglichenheit in der Anwendung der Mittel, mit einem Worte: ein Maß, das immer das Zeichen hoher Begabung ist.

Es sind körperliche Gaben und künstlerische Arbeits- und Hilfsmittel schon in frischester Jugend in Uebereinstimmung gewesen und unter der Herrschaft seines künstlerischen Geistes gestanden; sie glichen seiner Stimme, welche niemals dem Ohr des Hörers überraschende Glanzpunkte, trunkene Momente sinnlichen Genusses brachte, sondern mit wohltuendem Klang die ganze Seele des Hörers gefangen nahm, und wie die leuchtende und wärmende Sonne, die eben darzustellende Szene durchwärmte und die Phantasie des Zuschauers mit dem Vorgange auf dem Theater so einhüllte, daß er mit den dargestellten Personen die gleiche Atmosphäre atmete und lebte. Das war der unschätzbare Zauber, der sich für Dichtung und Schauspielkunst aus seiner glücklichen Natur und seinem Kunstvermögen entwickelte.

Aus dem Gesamtwert seiner Gaben, aus dem Anziehenden und Vertrauten seiner Persönlichkeit, aus der Fülle und Gesundheit seines Wesens stammt seine Macht, das Interesse an seiner Person den ganzen Abend festzuhalten, die ganze Szene zu belegen, was wir in unserem Jargon nennen: ein Stück tragen! Er war in dieser Richtung ein Helfer des Dichters, oft ein Retter in der Not. Dadurch, daß ich zur selben Zeit als Junger in diese edle, heute alte Garde eintrat, wurde mir die Möglichkeit gewährt, die Schauspielkunst in ihrem Werden, in ihrer Entwickelung an den ausgezeichnetsten Erscheinungen, an der günstigsten literarischen Arbeit zu sehen. Einen großen Schritt in seinem Können machte Sonnenthal dadurch vorwärts, daß ihm Laube den

Waldemar (Freytag) anvertraute und ihn mit dieser siegreich durchgeführten Rolle als das bezeichnete, was er Dezennien hindurch blieb, der Träger des modernen Schau- und Lustspieles.

Es war eine günstige Zeit; die französische wie deutsche Bühne schwelgte in üppigen poetischen Talenten, die dem großen Darsteller die fruchtbarsten Aufgaben zubrachten; es waren jene glücklichen Dezennien, in denen die beiden ersten Theater der Welt, das alte Théâtre Français und das Burgtheater in leuchtendem Glanz erblühten.

Laube mußte viel Tadel hören, weil er die Franzosen so innig pflegte und die wichtigsten Qualitäten seiner Schauspieler an ihnen bildete, vor allem die schwere Kunst, ein Gespräch zu führen. Welche Vorzüge hat Sonnenthal den Franzosen zu danken, was ist er an Scribe, Sardou und Augier geworden! Welch ein Menschendarsteller, der uns den ganzen Abend mit Vorzügen des Herzens und Geistes Aug' und Ohr und Seele füllte! Wie reich an augenblicklichem Genuß nicht nur, sondern an nachdauernden Gedanken verließ der Zuschauer nach Sonnenthals Darstellung das Theater!

Denkt man den Reichtum hinzu, welchen Bauernfeld, Hackländer u. a. dem Schauspieler an Technik des Körpers, an humoristischen und Herzenstönen zubrachten, so darf die Nachwelt wohl glauben, daß, bei solch außerordentlicher Begabung an Stimme, Körper und Gestalt, auch der strengste und aufmerksamste Zuschauer hingerissen und den ganzen Abend belebt wurde durch die sonnige Wärme, die nicht nur die einzelne Rede, sondern sein ganzes Erscheinen und Gebaren durchglühte.

So gebildet und durch Darstellung wichtigster Charaktere aus der spanischen, französischen und deutschen Literatur, in Einsicht und Formung geübt und befähigt, die Geheimnisse der menschlichen Seele klar in ihren Motiven und Bedrängnissen darzulegen, gelangte er zur höchsten Stufe seiner Kunst, auf welcher seine Schöpfungen Musterwerke wurden, die als höchste Produkte des Instituts angesehen werden müssen. Unter diesen sind in erster Linie der Vergessenheit zu entreißen Lessings Tellheim, Grillparzers Ma-

thias im „Bruderzwist", Alfonso in „Jüdin von Toledo", Primislaus in „Libussa" und die große historische Gestalt Rudolfs von Habsburgs im „Ottokar". Als Primislaus legte er einen Zug seines Talentes an den Tag, mit dem allein auf unserem Gebiete das Höchste zu erreichen ist: jenes Hellsehen, in welchem die Gedanken greifbare Formen annehmen und Gebilde höchster Poesie leibhaftig zu werden scheinen. Die Naivität, durch welche sich Talente ersten Ranges kundgeben, erwies sich vornehmlich in den Gestalten des Antonius in „Antonius und Cleopatra", im „König Lear" und im „Wallenstein", in welcher Rolle er den höchsten Gipfel erreichte, worin seine Begabung nicht allein, sondern die Macht und Tradition des Instituts sichtbar wird, sichtbar, was dieses in einem großen Talente hervorbringen konnte, bis es schließlich zum vollgültigen Herold seiner Größe und Bedeutung für die Nachwelt wurde! So wird auch an ihm das Wort Goethes lebendig:

Was vergangen, kehrt nicht wieder,
Aber ging es leuchtend nieder,
Leuchtets lange noch zurück.

Mit dieser Erscheinung schließt, als ein hohes Muster und Denkmal, die zweite Epoche des Burgtheaters.

## Wie ich Schauspieler wurde.*)

Wenn ich zu meinem Direktor ins Arbeitszimmer trete, zuckt ein Schreck durch sein lebhaftes Gesicht, ein mimischer Aufschrei: „Herr Gott! ist der langweilige Kerl wieder da!" — mehr und mehr erschlaffen seine sprechenden Züge, eine unendliche Müdigkeit lagert sich auf denselben, düster und traurig blickt sein Auge, noch sucht er sich aufzuraffen durch eine und andere Bemerkung — aber ich spreche weiter, und — hoffnungslos weicht der Mensch der Götterstärke." Ja, der liebe Gott hat nun einmal aus dem Füllhorn seiner Gnade neben anderen anmutigen Qualitäten auch diese auf mich ausgegossen, und es wäre Undank gegen den Schöpfer,

*) Aus Dekamerone des Burgtheaters.

sie in den folgenden Zeilen zu verleugnen. — Du aber, lieber Leser, bist nun gewarnt.

I am a self made man! Wie das kam, will ich, der Not gehorchend, möglichst kurz andeuten. „Weißt du Mutter, was mir schon lange im Sinne liegt?" sagte mein Vater in einer der langen, traurigen Nächte, in denen er sein armes, von einem Herzleiden zerquältes Leben abkeuchte, während die Nahrungssorgen ihm Gesellschaft leisteten — „der Junge wird ein Komödiant." Das bedeutete nicht etwa ein Vorurteil gegen diesen Stand. In seinem Sinne sprach er mit solchem Worte nur ein Urteil aus, welches sagte: ich erwarte nichts von ihm auf diesem Wege; denn er hatte in seinen besseren Tagen Raimund und die Großen des Burgtheaters gesehen und hegte eine wahre Verehrung für dieselben. Es war ihm ein Festtag bereitet, als er sich das Opfer auferlegte, mich an meinem neunten Geburtstage zum ersten Male ins Theater zu führen, um Raimunds „Bauer als Millionär" zu sehen.

Meine erschreckte Mutter wies den Gedanken ab, der damals noch gar nicht in mir erwacht war; aber zwei Jahre waren verflossen — mein Vater war ins Grab gesunken, und ich — ein Komödiant.

Die ersten Worte, welche dem dürftigen Bürschlein auf diesem Lebenswege entgegen tönten, lauteten: „Was wollen Sie mit einer solchen Gestalt spielen? Zum Liebhaber sind Sie weder groß, noch schön genug, für Charakterrollen zu unbedeutend." Mit dieser Anrede, begleitet von einem mitleidigen Blick, empfing mich mein erster Lehrer: Wilhelm Just. Ich aber war völlig besessen von meinem Dämon, blieb fest, und er nahm mich auf, ohne irgend welche günstige Erwartungen zu hegen.

Selbst manches Lob, was ich meinem Lehrer in der Folgezeit abrang, konnte nichts ändern, konnte keine Hoffnung einer bedeutenden Laufbahn erwecken. Wer mich ansah, dem schien eine solche ebenso undenkbar, als daß ein Lahmer tanzen könne. Gedrückt, doch nicht entmutigt, ging ich stille meinen Weg. Ich war durch die allseitige Vertrauenslosigkeit bereits in der Lehrstube so abgehärtet, daß mich weiterhin nichts mehr angreifen konnte. Das wurde

mir ein großer Segen. Es hat mich zeitlebens vor innerem Hochmut bewahrt, denn ich war selten, niemals auf die Dauer, Selbsttäuschungen ausgesetzt. Ich war gezwungen, etwas zu sein, da ich nichts scheinen konnte. Ohne eine bessere Aussicht, als diejenige, mir durch eiserne Ausdauer ein kärglich Leben zu fristen, schied ich von meinem Lehrer, und der Kampf begann.

Ich trat in Troppau im Jahre 1855 in einen Kreis junger, enthusiastischer Burschen, die gleich mir erfüllt waren von den Idealen, welche auf dem Burgtheater lebten und agierten. Unser künstlerisches Treiben, geführt von einem jungen Enthusiasten, Direktor von Prosky, hatte einen weit höheren Pulsschlag, als sonst an kleinen Stadttheatern zu finden ist. Das war eine Luft, in der ich mich wohl fühlte. Jeder von uns hatte unter den Göttern am Burgtheater noch seinen besonderen Schutzpatron, in dessen Spuren er wandelte; der meinige war Heinrich Anschütz.

Obwohl ich als zweiter Liebhaber eine sehr unglückliche Rolle spielte — ich sprang gewöhnlich in drei Schritten über die ganze Bühne auf den Gegenstand meiner Liebe los und klammerte mich an ihn, bis ich meine Neigung in einer Weise gestammelt, welche auch die ängstlichste Mutter völlig beruhigen konnte — ermunterte mich, wenn ich nur sorglich vermied, von Liebe zu sprechen, zuweilen freundlicher Beifall.

Durch eine geraume Zeit meiner Anfängerschaft galten diese kleinen Ermunterungen nur dem rednerischen Ausdruck. Ich steckte völlig in Nachahmung meiner hohen, von mir nur teilweise verstandenen Vorbilder, und all mein Streben wendete sich der Rede zu; ich war gänzlich befangen in Deklamation. Ein Nachklang der sogenannten Weimarschen Schule, die in ihrer Blütezeit, durch riesenhafte Talente getragen, das deutsche Theater beherrscht, und die Schröderschen Grundsätze in den Hintergrund gedrängt hatte, war zur Zeit, als ich das Burgtheater kennen lernte, im Jahre 1849, daselbst wohl noch zu verspüren. Melodiöse Deklamation, begleitet von edler, würdevoller Bewegung des Körpers, war der oberste Grundsatz dieser Schule. Das Individuelle, das Charakteristische trat in den Hintergrund.

Mir dämmerte wohl das Verständnis für realistische Meisterwerke, wie La Roches Posert, Löwes Spiegelberg und dergleichen, aber ich verstand das Wort Idealität nicht und meinte, die Melodie sei von diesem Begriffe untrennbar. Ich hätte ein Krösus an Mitteln sein müssen, wie Anschütz, um auf diesem Wege etwas auszurichten. In dieser Zeit des Ringens war ich auf mich allein angewiesen, hatte nur Halt in meinen Vorbildern und in dem kleinen Teile des Publikums, der mir zu Zeiten ein Almosen an Ermunterung schenkte. Es ist leicht erklärlich, daß ich niemals von Schauspielern beobachtet wurde, die wenigen ausgenommen, die freilich bestimmend und entscheidend auf meine Entwickelung und mein Schicksal einwirkten. Damals ließ mich diese Teilnahmslosigkeit unberührt; aber die stetige Fortdauer derselben hat mich oft mit qualvollem Mißtrauen gegen mich selbst erfüllt in den Stunden meiner Schwäche.

Und sie haben recht. Höhere Ansprüche stehen nur demjenigen zu, den die Natur günstig ausgestattet hat; denn das dramatische Kunstwerk lebt vor allem von der sinnlichen Erscheinung. Die Stiefkinder der Schöpfung mögen zusehen, wie sie sich ihr Recht des Daseins auf dem Gebiete der Kunst erkämpfen, mögen durch ein außerordentliches Können einigermaßen zu entschädigen suchen für den doch niemals gänzlich zu ersetzende Mangel. Alles Unschöne oder Unbedeutende ist widerlich und bleibe verbannt von der Bühne.

In dieser mir früh aufgedrängten Ueberzeugung war ich mir bald klar, daß ich auf ganz anderem Wege zum Ziele kommen müsse, wenn überhaupt wirklicher Beruf in mir vorhanden sei. Dies dunkle Gefühl innerer Kämpfe wurde eines Tages durch einen freundlichen Lichtstrahl erhellt, durch ein Zeichen, daß die Geberde sich bemerklich dem Worte geselle.

Ich war nach Schluß der Wintersaison von Troppau nach Bielitz gewandert und daselbst an einer hölzernen Sommerbude engagiert. Eines Tages hatte ich einen Alten darzustellen. Ich kramte in der Garderobe unseres Direktors und entdeckte einen Rock von vortrefflichem Schnitt aus der Mode der zwanziger Jahre. Dieser Rock brachte mich

auf den Gedanken, eine Beethovenmaske zu machen, was mir zu meiner Freude ganz leidlich gelang. Ich sitze beim Abendbrot; da tritt ein Freund zu mir, welcher der Vorstellung beigewohnt hatte, und erzählt mir: sein Nachbar habe sich mit ihm in ein Gespräch über das traurige Schicksal der Wandertruppen eingelassen und damit geschlossen, daß er, auf mich weisend, ausrief: „Sehen Sie zum Exempel diesen alten, gebrechlichen Mann! Die Hinfälligkeit sieht ihm schon aus allen Gliedern, wie lange wird's dauern, und er wird sterben in irgendeinem Winkel, wenn's gut geht, im Hospital." Ich ließ vor Freude den Löffel fallen und konnte die Nacht kein Auge schließen von Aufregung über meinen kleinen Triumph, den ich als ein Zeichen nahm, daß doch noch etwas werden müsse mit mir, wenn auch vorläufig kein Mensch daran glaube, als ich allein. — Bald darauf führte mich das Schicksal einem Künstler zu, welcher selbst der lebendigste Gegensatz der Weimarschen Anschauungen, mir die Art und Kunst Schröders zu vollem Verständnis brachte, mich auf den Weg wies, den ich im dunklen Drange suchte.

Der in den fünfziger Jahren in Wien tätige, sehr beliebte Schauspieler Julius hatte in mir, da ich, von Bielitz kommend, in Wien Engagement suchte, einen Empfehlungsbrief an Heinrich Marr gegeben. Ich wußte wohl, daß Marr einer der größten deutschen Schauspieler war, hatte aber nie das Glück gehabt, ihn zu sehen. Mit pochendem Herzen trat ich im Hotel Meißl bei ihm ein. Während er den Brief las, betrachtete ich mir den Mann mit Scheu und Ehrfurcht. Er hatte den schönsten Kopf, der je auf eines Künstlers Schulter gesessen, umwallt von langem, weißen Haar — er konnte an Rauch erinnern, — seine Züge waren die feinsten, vornehmsten, die sich ein Aristokrat wünschen konnte, und atmeten einen hellen, durchdringenden Verstand. Ich rumpelte innerlich zusammen, als mich der Blick des wundervollen Auges und der harte Ton seiner Stimme traf. Er unterrichtete sich kurz über den Umfang meiner Bildung und hieß mich sodann die Rolle des Carlos im „Clavigo" vortragen. Nachdem ich geendet, spendete er mir warmes Lob, versprach mir, mich in Erinnerung zu behalten und

mich gelegentlich an ein gutes Theater zu empfehlen. Er hat Wort gehalten und mir sein Wohlwollen lebenslang bewahrt. Der überraschend freudige Eindruck dieser Begegnung brachte mein ganzes Wesen in eine furchtbare Aufregung.

Ich flog nun nach der Leopoldstadt, um Julius das Resultat zu melden, der mir versicherte, ich könne unter solchen Umständen auf Marrs dauerndes Interesse rechnen. In mir wogte alles — tausenderlei Vorstellungen bedrängten mich — glückliche — unsäglich glückliche; das ans Dunkel gewöhnte Stiefkind geriet durch diesen Lichtblick in Ekstase. Ich mußte plötzlich haltmachen, um mich meiner selbst und meiner Umgebung zu versichern. Es war ein ganz wunderlicher Zustand. Ich konnte nicht mehr unterscheiden, ob die Erlebnisse der letzten Stunden wirkliches Ereignis oder nur ein Traumbild seien. Diese Unsicherheit steigerte sich zu einer namenlosen Angst, und nach kurzem war ich mir gewiß, daß ich wahnsinnig geworden sei. Ich zog den Hut tief ins Gesicht und schlich an den Häusern fort. Mich peitschte die Vorstellung, daß ein Vorübergehender meinen Zustand entdecken, mich in einen Wagen packen und ins Irrenhaus führen werde. Mitten in dieser Todesangst denke ich plötzlich: Nun habe ich den Beweis, daß Anschütz auf die Note genau die Worte spricht: „Ich bin ins Hirn gehauen!“ Er hat einen tiefen Blick in die Abgründe der Menschenbrust getan! Genau so klingt der entsetzte, schmerzensvolle Aufschrei einer zerrütteten Seele. Dieser Ton gibt ein wahres Bild dieses Zustandes.

Wie von Furien gejagt, erreichte ich endlich schweißtriefend meine entfernte Wohnung, und ein mehrstündiger Schlaf machte dem Paroxysmus ein Ende. Daß sich mir, gepeinigt von grauenvoller Angst, der eigene Zustand in Gestalt, Geberde und Ton eines meine Seele erfüllenden Künstlers darstellte, daß sich meinem inneren Sinne gerade ein solches Gesicht darbot, scheint mir kein zufälliges, sondern ich halte dafür, daß überhaupt im Bereiche aller Künste die Begabungen von energischer Natur mit solchen Gesichtern vertraut sind. So wie schweres Unglück und jede Erschütterung des Gemütes einen sittlich begabten, starken Menschen

erhebt, so wird es gleichzeitig einen Künstler bereichern — ihm geradezu neuen Stoff und höhere Ziele geben. Dem Laien mag das, namentlich in der dramatischen Kunst, abstoßend, als eine Komödie erscheinen, die das Individuum in sich und mit sich aufführt — gleichwohl müssen wir es als ein Naturgesetz erkennen, daß die einzelnen Lebenserscheinungen, wenn sie den tiefsten Grund einer künstlerischen Seele berühren, je nach der betreffenden Begabung des Individuums künstlerische Bilder in Tönen, Farben oder Gestalten hervorrufen. Bei der Berufsarbeit versteht sich dieser Prozeß von selbst, weil der Künstler nur in Formen denkt. Wunderlich ist's nur mit dem Schauspieler. Hat ein Dichter eine Gestalt geschaut, so kann sie auch der berufene Schauspieler sehen — hat sie ein Verfasser gedacht und zusammengesetzt, so sieht der Schauspieler nichts vor sich als geschriebene Zeilen.

Ein dem vorerwähnten ganz ähnlicher ekstatischer Zustand überkam mich, als Sonnenthal am 12. Juli 1857 in Brünn als Hamlet gastierte und mir auf der Probe für die Rezitation des Schauspielers Beifall spendete. Vermutlich können meine Nerven das Glück nicht gut ertragen, sie sind an andere Luft gewöhnt.

Genau zehn Monate später spielte ich neben Sonnenthal den Carlos im „Clavigo“ auf dem Burgtheater. Ich stand mit dem Gefühl eines verwunschenen Prinzen in demselben Kreise, der mir von meiner Knabenzeit als der höchste unter den Erdgeborenen schien — in welchen einzutreten, ich nie geträumt hatte. Nun sah ich, durch Marrs Lehren, welche ich in Brünn eine Zeitlang genossen hatte, aufgeklärt, meine Ideale mit vollerem Verständnis: sie erschienen mir weit größer als je zuvor — und frisch von neuem ging's ans Lernen.

Der Geist des alten Burgtheaters, dem ich in puritanischer Strenge und mit der Inbrunst eines Gläubigen lebte, führte mich an die mir heilige Stätte, an welcher ich, im tiefsten ergriffen, früh erkennen lernte, daß das Leben ein wüstes, tolles Spiel — das Gebilde des Dichters allein — Wahrheit sei.

So deutete ich mir's, daß Laube der Begründer meines Glückes werden konnte, daß sein Wagnis gelang.

# Ein Besuch bei Nestroy.*)

In der Stunde, da mich der Zufall ganz unvermutet in den Dienst Nestroys beruft, tritt mir diese Gestalt mit imponierender Deutlichkeit entgegen. Wenn sich die Gegenwart auch mit modernstem Selbstbewußtsein in der Sphäre bewegt, in der er herrschte, wie würde sie erschrecken, wenn diese Gestalt plötzlich auf die Bühne träte mit diesem Blick, mit diesem Ton vernichtenden Hohnes. Wenn es auch noch so unwahrscheinlich ist, ich glaube, die Jetztzeit müßte sich doch den gewaltigen Unterschied zwischen Einst und Jetzt eingestehen. Nur Matras und die Gallmeyer waren Talente von solcher Gewalt.

Auf dem Grunde seiner Zeit, die sich so sehr fürchtete vor dem Geist, war er eine merkwürdige Erscheinung; er leuchtete grell schon durch den natürlichen Widerspruch s e i n e s Wesens mit dem Wesen seiner Z e i t. Die Schärfe seines kritischen Verstandes sah die Schwächen der Menschen oder eines Kunstwerkes mit hellstem Auge; und nun hatte er das erschreckende Talent zur Hand, diese Schwächen als Autor und Darsteller in der Linie der Karikatur zu zeichnen, einen künstlerischen oder ethischen Fehler im Spiegel der Darstellung allen Augen bloßzustellen.

Ich begreife sehr wohl, daß ein Dichter von der Empfindlichkeit Hebbels einen tiefen Groll gegen diese Erscheinung hegte, und dieselbe mit einem vernichtenden Wort aus seinem Kreise wies. Ich kannte ihn von meiner Knabenzeit her und sah damals mit anderen Tausenden nur den großen Komiker in ihm. Erst in reiferer Zeit verstand ich ihn, kam aber nur selten und flüchtig mit ihm in Berührung.

Erst als er Abschied genommen und sich nach Graz zurückgezogen hatte, erlaubte ich mir, ihn in seinem Heim aufzusuchen. Er war ein hochgebildeter Mann und besaß besondere Kenntnisse in der Mineralogie. Er wies mir bei meinem Besuch herrliche Versteinerungen auf, die seine Sammlung schmückten.

*) Erschienen im „Wiener Tageblatt“, 1901, vor der Premiere von „Lumpacivagabundus“ im Burgtheater.

Es müßte für einen unsichtbaren Dritten ein possierlicher Anblick gewesen sein, zwei so schüchterne Menschen miteinander verkehren zu sehen. Ich, voll Bewunderung für ein solches Original, für eine solche Summe von Talent und noch dazu von ihm mit einem beschämenden Respekt behandelt. Er, der berühmte, auf den Brettern alles beherrschende Meister der Komik mit der Schüchternheit eines armen Waisenknaben.

Es war wohl einer der drolligsten Einfälle der Natur, solch unbeschränkte Macht rücksichtslosesten Witzes, solch beißende Satire in einen Menschen von so großer gesellschaftlicher Schüchternheit zu legen.

Das war leider die einzige und letzte Stunde, in der ich persönlich mit ihm verkehren durfte. Ich ging von der Elisabethstraße, wo er wohnte, zu Holtei, um ihm über meinen Besuch zu beichten. Der kannte ihn ja von seinem Beginn in Wien; er sah den Aufgang dieses Sterns. Er hörte mich ruhig an und sagte dann zu mir mit einem Ausdruck von Wehmut: „Es kann kein Zweifel über Nestroys Talent schweben, aber er hat keinen guten Einfluß auf die eigentümliche Natur der Wiener geübt, die Raimund emporheben wollte. Glauben Sie mir: Raimund ist nicht an dem Biß eines wütenden Hundes, er ist an Nestroy zugrunde gegangen."

## Schiller und die neue Schule (1905).

### Aufzeichnungen eines alten Schauspielers.

Seit Monaten ist das Wiener Burgtheater in würdigstem Bemühen begriffen, das Andenken an den Genius zu feiern, dessen irdische Hülle vor 100 Jahren von uns Deutschen genommen wurde. Es hat Pflicht und Beruf, ihn zu feiern, denn seit Beginn des 19. Jahrhunderts hat diese Hochburg deutscher Kunst, von einem edel und großgesinnten Kaiser in wahrhaft Schillerschem Geiste ihrer Bestimmung geweiht, einen Hausgott in Friedrich Schiller verehrt, der uns Oesterreicher mit der Seele aller deutschen Stämme unauflöslich verbunden hielt und hält.

Andächtig sitze ich in der Generalprobe zu „Kabale und Liebe". Ein klareres Sehen kommt über mich; ich habe 46 Jahre lang in diesem Werk gespielt, und die Gestalten vergangener Zeiten tauchen heute vor mir auf, ein feierliches, herzerwärmendes Gedränge — meine Jugend steht vor mir. Ich fühle diese würdige Feier des Dichterfürsten, die seit vielen Wochen währt, als einen historischen Moment in der Geschichte des Burgtheaters, seiner Art und Kunst.

Zwei Zeitepochen, die seit 1890 miteinander ringen, kommen durch Neuszenierungen Schillers zur Entscheidungsschlacht — alte Goldschätze der Nation sollen neue Formen und geltendes Gepräge erhalten. Mir kann als altem Mitstreiter und stillem Beobachter ein Endurteil werden und nur erwünscht sein. Es scheint mir ja natürlich, daß die neue Zeit der Sieger bleibt — denn der Lebende hat recht.

An diesem Hauptort der Entwickelung deutscher Schauspielkunst, dem Burgtheater, das seit seiner Begründung so Entscheidendes dreinzureden hatte, wird sich unter gleich günstigen Umständen eine neue Anschauung und Darstellung deutscher Dichtung entwickeln, ruhig und unbeirrt von den Streichen fahrender Komödianten und Budenbesitzer, die ernste geistige Kämpfe immer zu Tumulten gestalten, weil sie ihre Privatzwecke suchen und nichts mit eigentlicher Kunst zu tun haben.

Der Unterschied verschiedener Zeitepochen läßt sich nur an einer so festbegründeten, seßhaften Institution, wie es das Burgtheater ist, erkennen und nennen, und es kann kaum ein günstigerer Ort gefunden werden. Nur in diesem ungestörten Anschauen kann ich die langjährige künstlerische Streitfrage für mich lösen, weil von der elementaren Erscheinung der Kunst in verschiedenen Zeiten die Rede ist ohne jeden Seitenblick oder Hintergedanken. Nur so ist mir ein reines, nützliches Urteil möglich. Das ging mir heute auf.

Der Hauptgrund des Unterschiedes von Einst und Jetzt liegt für uns Schauspieler in der veränderten Anschauung der menschlichen Tat und Bestimmung. Wir können im besten Falle nur treu widerspiegeln, was die Zeit schafft: die glücklichen Zeiten der Menschheit, wie des einzelnen

Menschen sind die des Werdens, des freudigen, mühsamen Erwerbens hoher Güter, des Erklimmens einer höheren Stufe. Die auserwählten Geister, die die französische Revolution und deren Resultat in sich getragen, aus sich geboren haben — die Herrlichen, welche in deutscher Sprache und Tat das Ideal der Humanität für die ganze Menschheit aufgebaut haben — diese Auserwählten haben glückliche Zeiten eingeleitet, indem sie die mitlebende Menschheit mit dem hinreißenden Pathos beseelt haben, das die natürliche Gebärde aller großen Ideen gewesen ist. Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu tun — und welch beglückende Arbeit für die damaligen armen Komödianten von den Zeiten Lessings an, in diesen geistigen Schätzen zu wühlen, welche freilich gar oft die klingenden ersetzen mußten. Woher der Enthusiasmus, von dem wir in Berichten aus alter Zeit lesen? Die Wände waren bescheiden bemalte Leinwandlappen — alle Ausstattung die dürftigste. Darin konnte kein Reiz liegen. Selbst auf dem Burgtheater bestritten noch 1849 mehrere Bediente in bestimmter Livree den Umzug von Hütte zu Palast und umgekehrt im Angesicht des Publikums. Wohl den Zuschauern, wenn bei solcher Hantierung keine Oellampe im Proszenium erlosch und ihr verschwindendes Leben bemerkbar machte. Denke ich an den Geschmack der Kostüme, die Anordnung von Grupen, kurz, an das szenische Bild, so erscheint mir fast jedes Stück auf dem heutigen Theater wie ein Zaubertraum. Welche Unterstützung findet heute das Wort des Dichters! Welche große Verdienste hat sich von Dezennium zu Dezennium die Regie erworben! Gelehrte und profane Arbeit mußte ihr bestes tun, alle Reize, die im Dichter liegen, dem Auge fühlbar zu machen und das Verständnis des Dichters zu verbreiten, zu vertiefen. Nur eines wurde vergessen, das wichtigste trat mehr und mehr zurück — das Wort. Wie ist das möglich geworden? Hier sehe ich die Wirkungen wandelnder Zeit: Der einzelne Mensch verliert immer mehr an Bedeutung, die Schicksale werden kleiner, der Dutzendmensch, die Masse tritt an seine Stelle.

Aber was träume ich? Ich werde ja sogleich ein bürgerliches Trauerspiel sehen, und mein Direktor ist ein Meister

in dieser Gattung, wie ich schon selbst erlebt habe. Da hat auch die neue Anschauung, die er vertritt, dankbare Arbeit, und ich werde vielleicht mit einem Schlage aus einem Saulus zum Paulus — gewiß wird mir eine Klarheit in meinen streitenden Gefühlen und Gedanken. — Der Vorhang geht auf. Gewiß hat Schiller sein Leben lang keine solche Stube für den alten Musikus gesehen, auch ich nicht, obwohl ich diese Stube 50 Jahre nach des Dichters Tode zum ersten Male auf dem Burgtheater sah. Heute sehe ich die wahrscheinlichste, die überhaupt für den Musikus gedacht werden kann; sein Beruf, seine Lebensführung blicken aus jeder Ecke; eine unschätzbare Unterstützung des Schauspielers. Die Geister der Vergangenheit steigen mir auf in diesem und den folgenden Akten. Am lebhaftesten Anschütz, die merkwürdigste Erscheinung des alten Burgtheaters, der volle Repräsentant der Zeit, die bis zu Schiller hinanreicht. Fast ängstlich fragte ich mich, ob die Gegenwart den gleichen überwältigenden Eindruck empfände? Der heutige Darsteller war ein ausgezeichneter Künstler (Herr Römpler), und mich Alten berührte es wehmütig, seine Kraft durch die neue Art eingeengt zu sehen. Der Eintritt Luisens, ihr Gespräch mit dem Vater, Ferdinand und Luise — meine Belehrung über Einst und Jetzt war eigentlich zu Ende, wurde aber durch die folgenden Akte vervollständigt. Alles, was die Außenseite des Lebens darstellt, wurde vollendet gegeben — warum sehe ich immer ein Kulturbild vor mir, warum packt mich keiner der gewohnten Stürme, die mich so oft erschüttert haben? Da kam nun das Verständnis von einst und jetzt: Ich kam zu einem Schlußurteil, denn die Szene beim Präsidenten, wie bei der Lady waren mit der nämlichen Pietät, Aufwand aller technischen Mittel, mit geschmackvollsten Dekorationen, mit einer Kunst moderner Regie ausgeführt, die sich gewiß nicht überbieten läßt in der Wiedergabe der Wirklichkeit — all das zusammen, mit solchen Mitteln, mit solcher Kunst und Vollendung vorgestellt, muß ja überwältigend wirken — warum bleibt der unwiderstehliche Eindruck, den ein ganzes Jahrhundert gewöhnt war aus? Worin liegt die Ursache? Ich sehe und fühle es deutlich. Weil ein vergangenes Zeitalter zu uns redet; nur derjenige wird in der Reihe der glänzenden

Szenierungen etwas entbehren, der mit seiner Jugend und Bildung bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts reicht. In den 80er Jahren beginnt eine neue Zeit. Schiller und seine Zeit sind in ihrem Empfinden ekstatisch — dieses teilte sich natürlich auch der Schauspielkunst mit in Wort und Gebärde, kann aber heute nicht mehr verstanden werden. Der damals Lebende konnte kein Interesse an dem szenischen Bilde finden, denn dies existierte nur in ärmlichster Gestalt. Das Wort des Dichters, die Person seines Interpreten, des Schauspielers, nahmen allein seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Von dorther mußte ihm alle Wirkung kommen. Das Wort des Dichters, Gestalt und Stimme des Schauspielrs, das allein suchte und fand der Zuschauer.

Da die Natur vom Jahre 1770 bis 1870 in Mitteleuropa eine nie dagewesene Fülle von Menschen ersten Ranges schuf und auch über Deutschland ausschüttete, deren Offenbarungen grundlegend sind und dauernd bleiben müssen, so lange eine deutsche Kultur auf der Erde leben wird, so fehlte es auch auf dem Gebiete der Dichtkunst und Schauspielkunst nicht an grundlegenden Talenten, so daß im genannten Zeitraum neben einem Lessing und Kant, Goethe und Schiller auch ein Schauspieler Schröder und Nachfolger erscheinen. Was die Natur in Verschwendung an Gaben und Gesundheit für die Menschen geleistet, ist für Jahrhunderte in Wort, Bildnis oder Note niedergelegt und künftige Generationen müssen auf diesem Boden fußen, so lange sie bestehen wollen. Allein „des Mimen Kunst, die wunderbare,“ hat stets nur den Mitlebenden beglückt, und die Geschichte kann im besten Fall nur Namen bewahren. Von ihnen kann nur derjenige sprechen, welcher noch Kinder dieser Zeit gesehen, kaum einen armen Schattenriß kann er von ihnen geben, auch die lebhafteste Erinnerung sinkt mit ihm ins Grab. Die Persönlichkeit hatte auf allen Gebieten noch volles Interesse und Gewicht, dem heutigen Geschlecht kaum mehr verständliche Wirkungen.

In den letzten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts hat sich die Menge auf den Platz der Auserwählten gesetzt, hat neue Anschauungen gebracht, die nur durch Mittel zum Ausdruck

kommen können, welche Sinn und Bedürfnis wieder nur der Menge befriedigen. Weil die Bühne der treue Spiegel des Lebens sein muß, verändert sich ihr Bild mit dem Gegenstand, den sie zu spiegeln hat. In der Außerachtlassung dieses doch so allgemein bekannten Umstandes liegen die Wurzeln der Streitigkeiten, die sich durch 20 Jahre auf dem deutschen Boden getummelt haben. Die Leidenschaft der Streitenden verdunkelte ihre Einsicht, sie kämpften unter dem Bann der anwachsenden und treibenden Menge — sie fühlten sich als der Ausdruck eines noch Unbekannten und als schriftstellerische Talente auftraten, die ihrem dunklen Wollen Gestalt gaben, sammelten sie sich unter einem Banner und schrieben darauf: die neue Schule. — Nach eigenen jahrelangen Kämpfen geht mir gerade in diesen feierlichen Wochen die Kenntnis, ein Endurteil über das Erlebte auf.

Diese neue kämpfende Schar ist von seltenem Glücke begünstigt. Nach einer verworrenen, tumultuarischen Jugend fand sie ihren Lessing, der ihr ihre Bestimmung, ihr Recht, ihr Ziel klar machte, und in der dramaturgischen Erklärung ihres ersten Dichters und Arbeitgebers die ästhetischen Gesetze gab für ihre Art und Kunst: Dr. Paul Schlenther. Ein Mann von umfassendem Wissen, von sicherer Urteilskraft, selbst erfüllt von der Notwendigkeit eines Neuen, ein kühler Kopf mit bestimmtem Wollen, stand er an der Wiege dieser Erscheinung und war, ohne gewählt zu werden, ihr anerschaffener Führer und Gesetzgeber. Was die neue Schar gab, war aller Welt verständlich, war aller Welt bekannt und vielgestaltig — es war das wirkliche Leben des Hauses und der Straße. Niemand brauchte was gedacht und gelernt zu haben, um zu verstehen, was man ihm vorstellte: daß der Schriftsteller recht habe, fühlte der Zuschauer an den blauen Flecken, mit denen er ins Theater kam, nachdem ihn das tägliche Leben gerade mehr oder minder übel behandelt hatte. Er fühlte die Wirklichkeit, wohl vorbereitet, am eigenen Leibe. Eine wahrere Kunst konnte es noch gar nie gegeben haben. — Das Glück blieb der neuen Schar treu. Es führte ihren Apostel auf den sicheren Thron einer alten Hochburg der Kunst, wodurch sie Geltung, Ansehen und die Möglichkeit erwarb, eine künstlerisch neue Form zu gewinnen. Es fehlt ihm nur noch ein letztes Glück: ein Dichter,

welcher der Welt ein neues, unausgesprochenes Wort sagt, das in der Seele der Menschheit noch verborgen liegt — ich muß hinzusetzen, der deutschen Menschheit, denn derjenige, welcher der Bühne einen neuen Gehalt gab, war der letzte große Dichter des 19. Jahrhunderts, der Norweger Ibsen, der als leitender Stern die neue Zeit zuerst der Welt kundmachte und das schlummernde Deutschland weckte. An ihm lernte die neue Schule zuerst, was sie wollen sollte. Wie gesagt, ein gutes Schicksal hat ihren Apostel nach Wien geführt auf einen gesunden Boden, wo er auf den Quadermauern der alten Hochburg eine jüngere zimmern kann, die endlich auch zum Bau werden wird, nach welchem die Zukunft ausschaut als Muster und Mittelpunkt. Es wäre ungerecht, der sogenannten neuen Schule das ihr gebührende Verdienst absprechen zu wollen, wenn es sich um die Darstellung der Gegenwart handelt, sie leistet mit dem Aufwand reicher technischer Mittel dem Schriftsteller der Gegenwart vollends Genüge, wie auch dem Bedürfnis der Zeit. Sie hat nur auf ihren Messias zu warten. Wer kann wissen, wie er das Bild des Lebens gestalten, welchen Inhalt er fortschreitend der deutschen Menschheit schenken wird?

Im Gange ihrer Entwickelung ist die „neue Schule" an der Feier des Dichtergenius angekommen, der bisher das Wesen seiner Zeit nicht nur, sondern seines Volkes darstellte — und neue ewige Gedanken aussprach, die der Welt gehören. Hier ist die Grenze ihres Könnens. Der Schauspieler ist nach seinem bescheidenen Berufe, seiner Zeit nur wiederzugeben verpflichtet, was sie ihm durch ihre Dichter gibt. Er überhebt sich, wenn er mehr bedeuten will. Ihm ist der Ausdruck der Empfindung versagt, denn diese erscheint dem heutigen Ohr unwirklich, daher unkünstlerisch, nicht dem täglichen Leben entsprechend. In 20 Jahren ist dem Schauspieler das Fühlen, das Ohr, die Stimme verkümmert; es reicht nicht mehr zur Wiedergabe weltbewegender Gedanken, erschütternden Empfindens. Es macht einen wehmütigen Eindruck eigener Kleinheit, wenn das augenblicklich lebende Künstlergeschlecht nachbilden will, was eine große Zeit geschaffen hat: ein Chor von Kindertrompeten, der stolz bewußt das Thema der neunten Symphonie bläst.

— Aber es bildet das heutige, tägliche Leben mit all seinem Um und Auf meisterhaft nach. Daran lasse sich die Schauspielkunst genügen. Was sie in Schatten stellen könnte, ruht im Grabe und — der Lebende hat recht.

# Sic transit!*)

Mein geistiges Heim, die Stätte, in welcher all mein Wesen, Denken und Streben frühzeitig Wurzel schlug und durch eine merkwürdige Fügung des Schicksals sich zur möglichsten Höhe entwickelte, war das alte Burgtheater. Nach kurzer Wanderzeit, gleichsam nach einem Noviziat, wurde ich den Ordensgeistern dieses Tempels eingereiht und verblieb zeitlebens in diesem Orden. Nur kurze Ausflüge in die Welt, durch welche ich heimische künstlerische Lehre und Glauben verkündete, abgerechnet, gehörte all meine Zeit und Arbeit unserm Kloster. Es wirkte auf den Beschauer nicht durch äußere Pracht, aber es lag auf solcher Höhe, daß es weithin sichtbar war. Wer da eintrat, insbesondere an Festtagen, konnte sicher sein, wenn er nur irgend dazu befähigt war, einen Eindruck mit sich fortzunehmen, der ihn über das Leben erhob und einen Schatz für die Erinnerung schaffte, an dem er noch manches Jahr sich erbauen konnte. Das Kloster hielt wohl an bestimmten Regeln und Gesetzen fest, die aus dem Wesen seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses hervorgingen, aber es blieb mit dem wechselnden Leben der Welt in inniger Berührung. Wer als ein Berufener eintrat, brachte ja immer wieder neue Weltluft mit, die er in der fortschreitenden Zeit geatmet hatte, und nur wenige Talente zogen wieder fort, um an goldenen Schätzen zu gewinnen, was hier nicht zu holen war. Ein starkes und reizvolles Talent bedurfte ja immer einen Zusatz idealen Strebens und eines stolzen Bewußtseins, diesem Tempel der Kunst anzugehören und dadurch ein oberster Träger deutscher Kunst auf diesem Gebiete zu sein, um dem Drange nach Geldgewinn widerstehen zu können. Wer dies über sich vermochte, schloß sich inniger an diesen Gralstempel, dessen geistiges Wesen in

*) Erschienen in „Bühne und Welt", Jahrgang I, Heft 6 (1898).

ersten Dritteil dieses Jahrhunderts Schreyvogel gebildet hatte. Durch ihn wurde erfüllt, was Kaiser Josef beabsichtigt hatte, eine Bildungsstätte höchster Art, eine Schatzkammer, in welcher sich die dichterischen Kostbarkeiten der führenden Nationen zusammen fanden, trotz dem Kampf mit der Grenzsperre der damaligen Zensur. Diese Idee und der familienhafte Sinn, der an der Scholle festhielt, machten das Burgtheater zu jener einzigen Erscheinung, die sich von allen anderen Theatern unterschied und nur im Théâtre français seinesgleichen hatte. Es behielt diesen Charakter bis zu seinem Ende, als welches die Schließung des alten Hauses am 12. Oktober 1888 betrachtet werden muß.

Das neue, mit verschwenderischem Prunk, aber ohne jedes Verständnis der dramatischen Kunst erbaute Haus wurde nur sein Grabmal. Hier wehrt es sich seines Lebens in stetem Kampf mit lebensfeindlichen Elementen, welche mit dem Geiste der Zeit und deren Trägern auf der Bühne wie im Zuschauerraum naturgemäß eindringen. Das letzte Dezennium brachte noch manchen Abend, an welchem der alte Geist auch in den jungen Kräften aufflammte. Er wird im zwanzigsten Jahrhundert erblassen, nicht weil er sich in einem inneren Widerspruch mit dem immer gleichen Wesen dramatischer Kunst befindet, sondern weil er in dem Sinne und der Geistesart seiner mitlebenden Welt nicht mehr die Bedingungen vorfindet, unter denen allein er leben kann. Die geistige Erziehung des Menschengeschlechts, sein fortschreitendes Wachstum hat das Eigentümliche, daß ein Zweig an seinem Lebensbaum abdorren muß, wenn ein anderer ans Licht drängt.

So wird das Burgtheater aus mannigfachen Ursachen den anderen Theatern gleich werden, aber damit wird auch die Existenz dieser Kunst als lebendige Erscheinung des Dramas in deutschen Landen aufhören und damit auch im Volke das Bewußtsein des Besitzes dieser großen Kunst, ja sogar das Bedürfnis, wie in England. Man wird wahrscheinlich bei der zunehmenden Menschenmasse noch viel mehr Gebäude zählen, welche den Namen des „Theaters“ führen, und immer wird die Natur einzelne schauspielerische Begabungen hervorbringen, aber es wird

keine Pflegestätte des dramatischen Kunstwerks mehr geben. Dazu gehören Bedingungen, die sich in 3000 Jahren nur ein paarmal zusammengefunden haben. Die Demokratie ist in der Geschichte eines Volkes gewiß ein notwendiges, vermutlich auch wünschenswertes Stadium, aber es gibt Blüten, welche in dieser Sphäre absterben müssen, und dazu gehört die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie wir sie unter dem Namen des „alten Burgtheaters" gesehen haben. Wer es nicht mehr gesehen hat, wird nichts entbehren; ich aber bin von der Erinnerung an die letzte Epoche dieser Herrlichkeit, die ich von 1848—1888 genossen, so erfüllt, daß ich ungescheut bekenne: wenn mir Gott zugestände, mich noch einmal die Jugend genießen zu lassen, aber mit der Bedingung, dieses Erlebnis vergessen zu müssen, so würde ich diese Gnade ablehnen.

# Register.

Otto Elsner, Berlin S.